# CARIANI

---

## INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (I. SEKTION)
DER KGL. BAYER. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT
ZU MÜNCHEN EINGEREICHT AM 6. MAI 1911 VON

KONRAD WEINMAYER

---

BAYERISCHE DRUCKEREI & VERLAGSANSTALT, G. M. B. H.
MÜNCHEN 1912

Genehmigt auf Antrag der Herren:

Dr. Kehrer und Professor Wolters.

# Inhaltsverzeichnis.


| | Seite |
|---|---|
| Einleitung | I—IV |
| Giorgioneske Periode | 1—19 |
| Palmeske Periode | 19—30 |
| Periode der Selbständigkeit | 30—52 |
| Anhang | 53—57 |
| Lebenslauf | 58 |

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545821_0186

# Cariani.

Beim Studium der Giorgionefrage wurde ich auf Cariani hingeführt und ihr zu Liebe versuchte ich die Rekonstruktion von Carianis Werk, die im folgenden gegeben werden soll.

## Einleitung.

Dr. Gustav Ludwig's Veröffentlichung seiner Cariani betreffenden Funde im Venediger Staatsarchiv [1]) bildet die Grundlage meiner Untersuchungen über die Person des Malers. Ich gebe hier in Stammbaumform ihr Resultat wieder:

Mr. Zuan, ditto Cariani

Großvater des Künstlers Cariani, in einem Dokument von Fuipiano bei San Pellegrino vom Jahre 1508 als tot erwähnt.

Ser Joanninus q$^{m}$ ser Joannis de Busis

oder:

Ser Zaninus q$^{m}$ Joannis Cariani de Busis

Preco Curiae proprii oder Curiae palatii, Commandador ministerial di San Marco zu Venedig. Vater des Malers, Mutmaßliche Daten aus seinem Leben. Geb. 1466 in Fuipiano, 1486 nach Venedig übergesiedelt, 1506 zur Würde eines Commandadors gelangt, 1536 gestorben. Erste, nachweisbare Unterschrift von 1510; 1536 von seiner 2. Frau Baptistina, mit der er sich 1518 verheiratet hatte, als tot erwähnt. Seine erste Frau, die Mutter des Malers, ihres einzigen Sohnes, hieß Caterina.

Mr. Zuan (= Joannes) pictor de Busis filius Zanini preconis

oder:

Mr. Zuanne Cariani pitor fo de ser Zanin Comandador,

---

1) Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Berlin, Bd. 1903 p. 33 ff. und Bd. 1905 p. 152.

der Maler selbst. Geb. zw. 1485 und 1490 in Bergamo (Beleg. Porträtgruppe im Besitze des Grafen Roncali in Bergamo im Jahre 1519, wo sich Cariani Bergameus heißt). Mutmaßlich ca. 1510 verheiratet sich der Künstler mit Joanna Nadal, Schwester eines Bergamasker Notars und Freundes seines Vaters, Alvise Nadal. Cariani nimmt während dieser Ehe zwei Töchter an, 1) Adriana, 2) Perina, die sich mit einem Architekten Tommaso de Plazino di Pozono vermählt. 1541 heiratet Cariani zum zweiten Mal. Seine Frau heißt Angela. Ein vom gleichen Jahr datiertes Dokument zeigt, daß sich der Maler in Fuipiano aufhält, offenbar um dort ein Bild für die Kirche zu malen. 1547 ist Cariani noch am Leben. Sein Todesjahr konnte bis heute nicht gefunden werden. Die erste Signatur des Meisters befand sich nach Tassi auf einem heute verschollenen Bild in Lonno. J. Cariani 1514.

Was ich im vorliegenden Stammbaum zusammenstellte, ist positives Material. Teils handelt es sich um urkundlich erwiesene, teils um aus Urkunden gefolgerte Feststellungen, die auf größte Wahrscheinlichkeit Anspruch machen können, und denen ich ohne weiteres beipflichte. Anders verhält es sich mit einer Annahme Dr. Ludwigs, die ich mit den daraus gezogenen Konsequenzen im Stammbaum unterschlug, um die Annahme, Cariani sei mit dem vom Anonimo des Morelli aufgeführten Venezianer Maler Zuan de Zanin Comandador identisch. Dr. Ludwig beruft sich auf eine Mariagola im Staatsarchiv von Venedig und schreibt: „Die sehr schadhafte Mariagola der Malerschule, die im Staatsarchiv von Venedig aufbewahrt wird, beginnt so:

„In Christi nomine. Amen. Anno et millesimo 1517, die octavo mensis Augusti; indictione quinta. In tempo di Mistro Domenego Draghia coffener (Cassonemaler) Gastaldo de l'Arte.

Compagni a la bancha.
Mistro Zuane de ser Zanin Comandador,
ommissis."

Die Maler gaben sich untereinander, wie es scheint, familiäre Namen. (So heißt z. B. Domenico Tintoretto: Domenego da San Marsilian, nach dem Wohnort). So möchte auch der Maler Zuane de ser Zanin Comandador mit Giovanni Busi detto Cariani identisch sein. Wie wir gesehen haben, stimmt diese Bezeichnung vollständig auf ihn, nannte sich doch sein Vater, der Comandador, vorzugsweise Zaninus, um sich von seinen Namensvettern zu unterscheiden. Auch dem Anonimus des Morelli war diese Form des Namens geläufig, er erwähnt drei Gemälde von der Hand des Zuan di Zanin el Comandador. Cariani war also im Jahre 1517 zu der Würde eines Bancale oder Beisitzers des Gastaldo gelangt, ein Beweis, daß er sich

somit der Achtung seiner Kollegen erfreute und damals als reiner Venezianer galt."

Gegen diese Ausführungen habe ich folgende Bedenken:

Im ganzen, von Dr. Ludwig veröffentlichten Urkundenmaterial findet sich keine Stelle, in der sich der Vater des Malers nur Zaninus Preco hieße. Ueberall findet sich Cariani oder de Busis beigefügt und genau so verhält es sich mit dem Namen Zuan oder Zuanne des Malers selbst. Ueberall findet sich bei Zuan die Nebenbezeichnung de Busis oder detto Cariani. Der Anonimo des Morelli, ein Zeitgenosse Carianis, kennt den Maler Cariani sehr wohl, erwähnt eine Frescomalerei, die er von ihm in Bergamo sah, ferner ein Tafelbild ebendort und eine Geburt Christi in Crema. Bei diesen Werken heißt er den Maler Giovanni di Busi Bergamasco oder Giovanni Cariano Bergamasco. Ausdrücklich schreibt der Anonimo wohlwägend jedesmal Bergamasco dazu und bei Anwendung des, wie auch Dr. Ludwig meint, seltenen Künstlerrufnamens Zuan del Comandador, läßt er das Bergamasco ebenso wohlwägend weg, weil eben Zuan del Comandador kein Bergamaske und darum auch mit Cariani nicht identisch war. Es geht dies deutlich aus folgendem hervor. Der Anonimo schreibt: La tela del Cupidine . . . . . for de man de Zuane del Comandador, und Dr. Frimmel[1]) sagt dazu: Nach „de" zeigt die erste Niederschrift des Anomimo die durchstrichenen Worte: „Jacomo Palma Bergamasco". Dann folgte Zuan Hieronimo Bressano. Auch dieser Name ist wieder durchstrichen mit Ausnahme von Zuan. Dann erst folgen die drei Worte „Zuane del Comandador", die eine spätere Beifügung des Anonimo bilden. Warum schrieb der Anonimo nicht Bergamasco bei letzterem? Weil er sicher wußte, daß er kein Bergamaske war. Der Anonimo sah die Werke des Zuan del Comandador in Venedig. Er erwähnt ein männliches Porträt in Halbfigur, eine Geschichte des Trajan und einen Cupido in der Unterwelt. Porträts in Halbfigur malten die damaligen Maler ja alle, das ist auch kein Beweis, und die Sujets der beiden anderen Gemälde sprechen gegen die Möglichkeit einer Identifizierung des Cariani und des Zuan del Comandador mehr als dafür. Abgesehen davon wird mir jeder, der das Werk des Anonimo genau kennt, beipflichten müssen, daß dieser unter allen Umständen die Identität festgestellt hätte, bestünde eine solche. Wer aber dennoch meinen Ausführungen nicht beipflichten zu können glaubt, müßte die Auffindung eines signierten Bildes des Zuan del Comandador abwarten. Ich schließe mich vorderhand aus den angeführten Gründen Dr. Ludwigs Identifizierung nicht an und erwähne hier nur kurz, daß Dr. Ludwig auf Grund der Identifizierung

[1]) Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik Bd. I. Wien 1888.

als frühestes Carianidokument das folgende betrachtet: 1509, 29. April Testis: Magistro Joanne pictor ser Zanini preconis.

Mr. Herbert Cook brachte im Jahre 1905 Burlington-Magazine Vol. VIII 1905 einen Artikel, in dem er behauptete, es hätte zwei Maler mit Namen Cariani gegeben, den älteren, den Comandador, und den Jüngeren, der nur Maler war. Auf meine Anfrage bei Mr. Cook nach den Quellen, auf die er sich bei seiner Behauptung beriefe, erhielt ich die Antwort: Alles, worauf ich mich stütze, ist in Dr. Ludwigs Ausführungen in den Jahrbüchern der preuß. Kunstsammlungen enthalten. Bd. 1903 und 1905. Daß dem nicht so ist, habe ich dargelegt. Es gibt nur eine Auffassung, Mr. Cook hat den deutschen und den italienischen Text völlig mißverstanden. Carianis eigenhändig Geschriebenes:

Jo Zuanne Cariani p i t o r fo de ser Zanin C o m a n d a d o r wäre deutlich genug gewesen. Ehe ich wußte, daß es sich um ein Mißverständnis handelte, ging ich der Sache nach und suchte überall die Anhaltspunkte, auf die sich Mr. Cook am Ende stützen könnte. Da stieß ich auf einen Schreibfehler des Anonimo, den ich hiermit korrigieren möchte und der, wie ich vor Kenntnis der Sachlage glaubte, Mr. Cook zu seiner Behauptung hätte veranlassen können.

Der Anonimo schreibt:

1. L'inferno cun el Cupidine . . . . fu de man de Zuam de Zanin Comandador.

2. L'istoria de Traiano . . . . fu de mano de l'instesso Zuanne del Comandador.

3. La tela del Cupidine . . . . fo de man de Zuane del Comandador.

4. El retratto de esso M. Chabriel fo de mano de Zanin del Comandador.

Ein Vergleich des ersten und des vierten Zitates beweist, daß es sich bei dem vierten nur um ein Verschreiben des Anonimo handelt. Es soll hier nicht Zanin sondern Zuan heißen. Aus dem ersten Fall geht rein grammatikalisch hervor, daß es sich um einen Zuan, Sohn des Comandadors Zanin handelt. In den anderen Fällen ist ebenfalls del Commandador selbständiger Genetiv zu Zuan. Zuan del Comandador ist ein von Cariani vollständig verschiedener Giorgione-Schüler, dessen Werke, wie auch Dr. Williamson[1]) sagt, heute verschollen sind. Damit dürfte die Sage von den zwei Carianis ihre Erledigung gefunden haben.

---

[1]) The Anonimo by George C. Williamson, London 1903.

# Carianis Entwicklung.

Es lassen sich im Werk Carianis 3 Perioden unterscheiden:

1. eine, aus bellinesken Anfängen sich entwickelnde Giorgioneske Periode,
2. eine Palmeske und
3. eine Periode relativer Selbständigkeit, in der sich der Maler auf früher Erlerntem aufbauend eine eigene Kunst erwirbt.

## I.

**Giorgioneske Periode** ca. 1505—1512.

Als frühestes Bild Carianis betrachte ich ein unter Nr. 172 in der Galerie Lochis zu Bergamo befindliches Brustbild:

Christus mit dem Kreuz (0.47 H. zu 0.36 B.).

Morelli[1]) und Crowe und Cavalcaselle[2]) identifizieren das Bild mit dem beim Anonimo, der bis 1510 in Venedig lebte, erwähnten: La mezza figura del Christo che porta la croce in spalla fo de man di Zuan di Busi Bergamasco.

Der Heiland ist von vorn gesehen, das Gesicht ein wenig nach rechts gewandt. Sein junges, bärtiges Gesicht umrahmt das in der Mitte gescheitelte Haupthaar. Ueber seinem Körper trägt er ein bordürenbesetztes Kleid; über der rechten Schulter liegt ein Mantel. Der Heiland hält mit beiden Händen vor seiner Brust das Kreuz, das die ganze linke Ecke füllt. Das Hauptgewand ist mattrot, der Mantel grün, die Bordüren sind neapelgelb. Im übrigen Teil des Bildes ergeht sich der Maler in Variationen von Braun, die auch ins Inkarnat hineinspielen.

Ich stelle dies Bild an die Spitze und setze es um 1505 an, weil ich es für das altertümlichste im ganzen Werk des Cariani halte und weil ein eigenartiger Hauch über dem Bild liegt, der nur Jugendwerken eigen ist. Hinter dem scheinbar so individuellen Kopf steht der mittelalterliche Christustypus. Die Anbringung des Kreuzes in ihrer halb attributiven Art gemahnt ebenfalls an ältere Vorbilder. Die Jugend des Malers kommt, abgesehen von der kindlich zagen Auffassung auch in der Form deut-

---

1) Morelli Giovanni Italian painters, London 1892/93.
2) Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der Ital. Malerei, übersetzt von Dr. Max Jordan Bd. V und VI. Lpzg. 1873.

lich zum Ausdruck, in der pedantisch sauberen, deutlich auswendig gelernten Farbtechnik und nicht zuletzt in der Charakterlosigkeit der Farbenkomposition, die noch nichts von der späteren, stark individuellen Art Carianis, in Farben zu komponieren, verrät.

Das nächste Werk stellt den

Tod St. Peters des Märtyrers (1.02 H. zu 1.45 B.)

dar und hängt heute unter Nr. 41 in der Londoner Nationalgalerie. Vorne, sozusagen an der Rampe, geht die Untat vor sich. Ein Soldat zückt seinen Dolch gegen den am Boden liegenden Heiligen. Den Hintergrund der Szene bildet ein hoher Wald, in dem ein anderer Mönch überfallen wird. Ueber den Bäumen fliegen in einem Wolkenballen ein paar Engel mit Märtyrerpalmen, links öffnet sich der Blick auf eine große Wiese, auf der Soldaten Rinder zu Paaren treiben. Dahinter erstreckt sich eine weite Flußlandschaft, die gegen hohe Berge ansteigt. Die Farben sind folgende: Himmel am Horizont rötlich-gelb, oben blau-grün, die Bäume braun-grün, der Mörder, rötliches Haar, weißes Wams, blaue Hose mit rosaroten Bändern, helle Strümpfe, weiße Schuhe, St. Peter, weißer Mantel mit schwarzem Kragen. Die Ebene im Hintergrund ist hellbraun, beinahe weiß, Der Erhaltungszustand ist von Nachdunkelung abgesehen, gut. Gentile Bellinis Darstellung des gleichen Sujets hat zweifellos Cariani veranlaßt, einen Tod St. Peters zu malen. Die beiden Bilder hängen sich heute gegenüber, beweisend, was Cariani nahm. Es war ihm lediglich darum zu tun, einmal zu sehen, wie man so etwas darstellt. Er nahm nichts sonst, nur an die Art der Darstellung des Vorbildes hielt er sich bei seinem Werk — als Cariani. Bellini schafft ein klares, einheitliches Ganzes, Cariani teilt zwischen Hauptdarstellung und Staffage. Er gibt den Mörder als einen Bauernburschen mit rotem Lockenkopf, der breitspurig seine Linke auf die Brust des Opfers legt, während er mit der Rechten zum Stoß mit dem Dolch ausholt. Der Heilige ist milder im Ausdruck und feiner in der Zeichnung. Neben dem Mörder sehen wir hinaus über eine weite Landschaft in die vom Maler geliebten Berge, und am Himmel tummeln sich naiv die Engelskinder. Im Typus des Mörders liegt eine gewisse Aehnlichkeit mit dem kreuztragenden Christus. Das kommandomäßige Stillestehen der Handlung mag noch an die Gebundenheit des letzten Bildes anklingen, ebenso wie das pedantische Zurückfegen der Kutte des Heiligen. Die Technik ist seit dem letzten Werk freier geworden. Die Farbenkomposition zeigt hier und dort Ansätze zu venezianischen Akkorden. Die Umgebung tritt in ihre Rechte. Es regt sich der Darsteller des Idylls in der Landschaft.

Nach diesen Vorläufern eröffnet den Reigen der Giorgionesken Carianiperiode eine Darstellung von

Venus und Adonis (0.766 H. zu 1.31 B.), die unter Nr. 1123 in der Nationalgalerie zu London sich befindet. Dr. Wilhelm Schmidt[1]), München, gab sie erstmals Cariani. Ganz vorne am Bildrand sitzen halblinks vor einem sie versteckenden Gebüsch Venus und Adonis, beide halbnackt, und halten, Arme und Beine verschlungen, ein Schäferstündchen, während rechts von ihnen Amor keck mit einem Pfeile auf sie zielt. Die Landschaft ist weit und steigt nach rückwärts, ihren Abschluß in einer Bergkette findend. Am Himmel kniet Venus in einer Wolke, Amor seinen Weg weisend, während in der Landschaft sich mehrere Szenen aus der Myrrhasage abspielen, auf die ich nachher zu sprechen komme. Der Erhaltungszustand ist schlecht. Abgesehen davon, daß alle Farben in einem Gemisch von Firnis und Ocker förmlich versunken sind, finden sich im einzelnen Spuren einer schlechten Restauration. Die Flecken über dem ganzen Bild rühren von Firnis her. Die Körper von Venus und Adonis zeigen das Duchschlagen einer alten Austüpfelung von Fehlern, während das eigenartige Rosarot ihrer Fußsohlen auf eine Restauration aus neuerer Zeit deutet. Adonis ist mit Tüchern in allen Farben behängt, von denen sich nur mehr wenige unterscheiden lassen. Das Hemd ist weiß, die Farbe des eigentlichen Gewandes entspricht einer Mischung von Siena und einer guten Dosis Ocker, die übergeworfene Rolle trägt ein stark gelb getränktes, warmes Weiß, während das Haupttuch einmal kalt blaugrün gewesen sein mag. Es ist in solchen Maße nachgedunkelt, daß nur Abbröckelungen Aufschluß über die ursprüngliche Farbe geben. Das über die Schenkel der Venus gelegte Tuch erhielt sich in seinem tiefen Rot weit besser. Außerdem finden sich am Rücken der Venus Spuren eines blauen Ueberwurfes, der infolge sehr starken Nachdunkelns sich heute von der Umgebung nicht mehr unterscheidet. Die Schleife des Amor entspricht farbig etwa der umgehangenen Rolle des Adonis unter noch größerer Betonung des Gelb. Nicht vergessen möchte ich das tiefgrüne, prächtig erhaltene Schilf, das von der Sonne durchschienen, zwischen den Baumstämmen steht und zeigt, daß die Qualität des Bildes einmal eine bessere war. Es ist ohne weiteres klar, daß Cariani ohne Giorgione kaum auf den Gedanken gekommen wäre, einen Vorgang aus der alten Götterwelt darzustellen. Wie er darangeht, ist außerordentlich charakteristisch. Er lebt sich nie völlig in diese Ideenwelt ein, und so kümmert er sich auch hier in der Hauptsache wenig um die Sage, wenn er ein Liebespaar darstellt, so wie er es von daheim kennt, eine

[1]) Helbingsche Monatshefte, München, Januar 1903.

dralle Bauerndirne und einen schwerschrötigen Bauernburschen in zärtlicher Umarmung. Erst Amor führt uns in die Gedankenwelt der Antike ein und die kleinen Nebendarstellungen klären uns völlig über die Persönlichkeit der beiden Liebenden auf. Wie Cariani auf dem vorigen Bild zwischen Hauptdarstellung an der Rampe und staffagenartigen Nebendarstellungen im Hintergrunde schied, so scheidet er hier zwischen erzählendem Text im Vordergrund und erweiternden Anmerkungen sozusagen im übrigen. Der Eindruck der Nebendarstellungen ist auffallend gelehrt und abstrakt. Cariani kopiert diese Szenen aus einer mit vielen Holzschnitten versehenen Ovidausgabe vom Jahre 1497 [1]), die damals in Venedig viel verbreitet war und so wohl auch ins Atelier Giorgiones als Beraterin ihren Weg gefunden hatte. Im Hintergrund gibt er unter Vertauschung der Seiten eine ziemlich wörtliche Kopie von dem Holzschnitt: „Vertreibung der Myrrha" mit dem einzigen, wesentlichen Unterschied, daß er das Gemach dort mit dem Freien hier vertauscht. Die Geburt des Adonis aus dem Baum ist eine noch genauere Kopie von der Gegenseite nach der Buchillustration. Cariani geht hier soweit in seiner Blindheit für den lebendigen Zusammenhang all dessen, was er darstellt, daß er sogar das Abschneiden der Baumkrone mit übernimmt, das beim Holzschnitt durch das Bildformat, auf dem Bild aber durch nichts gerechtfertigt ist. Die Wirkung der Blattbüschel der Zweige auf dem Holzschnitt ahmt er wörtlich durch die Maltechnik nach. Es ist ein Fortschritt seit dem vorigen Bild hier nicht zu verkennen. Der Eindruck des Ganzen ist bestimmter, die Wirkung abgerundeter, wir befinden uns im Gebiet des Idylls in der Landschaft. Die Wolke am Himmel und die Plazierung der Personen in die Wolke ist bei beiden Bildern identisch.

Es mag mir gestattet sein, aus diesem Bild eine Reihe von technischen, spezifisch Carianischen Eigenheiten herauszulesen, die eigentlich erst in späteren Werken als wirklich typische Zeichen Carianischer Technik ihre Bestätigung finden. Ich behalte mir vor, in den jeweiligen Fällen auf Venus und Adonis zur Bestätigung zurückzukommen. Das Bild ist auf Bolusgrund gemalt. Ein überall durchscheinender rötlichbrauner Ton gibt zu der sicheren Vermutung Anlaß, daß Cariani mit dieser Farbe grundierte. Bei den Personen ebenso wie bei den Stämmen der Bäume tritt diese Grundierung zutage, wodurch auf mechanische Weise Wärme der Deckfarben erzielt wird. Ein besonderes Beispiel sind die bereits erwähnten Baumstämme, die der Maler, einmal mit Siena untermalt, nur mehr mit ganz dünnem Grün lasiert, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Um das

[1]) Ovidius Naso Venezia 1497.

Zurückgehen der Landschaft zu erleichtern setzt Cariani auch in die vor den einst blaugrünen Bergen stehenden Häuser grüne Lufttöne. Einzelne Sträucher gemahnen an hohe Haufen dürren Laubes, Zweige fehlen völlig. Technisch läßt sich im Laub eine Tüpfelmanier wahrnehmen, abwechselnd mit größerem oder kleinerem Pinsel ausgeführt. Die Lasuren zeigen sich darauf mit dünnem Grüngelb aufgetragen, nach dem Beispiel der Familie Giorgiones im Palazzo Giovanelli. In der Behandlung der Wolkenszene zeigt sich eine der Tüpfelmanier verwandte Technik, eine durch oftmaliges, kurzes Absetzen eines aufwärtsfahrenden Pinsels bewirkte, stufenartig sich entwickelnde Malweise. Größere Strichführungen finden sich vor allem auf den größeren Flächen der Landschaft. Auch bei den Hauptfiguren geht die Strichführung deutlich wahrnehmbar, ohne abzusetzen, die Form des Farbträgers, z. B. des Fußes entlang. Auf dem Tuch der Venus läßt sich in der Kniepartie deutlich ein Imkreisegehen des Striches wahrnehmen. Dieser Malart verwandt findet sich z. B. bei dem wegen seiner Leuchtkraft schon einmal erwähnten Schilf wieder eine andere Technik: Erst wird mit einem breiten Pinsel die Fläche des Schilfes von unten nach oben in einer Strichlinie bemalt, und dann werden mit einem kleinen Pinsel die Konturen der einzelnen Blätter hineingezeichnet. Die Technik des den Amor umflatternden Bandes ist mit der oben besprochenen verwandt, nur ist hier die Farbe dünnflüssig genommen, forsch und keck die Schleife in einem gemalt und fertig. Es finden sich solche Farbfetzen vielfach auch in späteren Werken. Die Verwendung eines kleinen Pinsels tritt außer bei den Lasuren vor allem bei Anwendung von Weiß auf. Der Pinsel gräbt sich förmlich in die flüssige Farbe ein. Es entstehen manchmal ziemlich deutliche Kanäle, absichtlich oder unabsichtlich; das Hemd und die Rolle des Adonis dienen als Beispiel. Außerdem findet sich die Handhabung eines dünnen Pinsels in dem um Adonis sich ausbreitenden Gras, ein Beweis, wie willkürlich Cariani mit Sorgfalt und Nachlässigkeit, mit Feinheit und Breite noch operierte. Das rote Tuch der Venus dürfte einmal der koloristische Konzentrationspunkt des Bildes gewesen sein. Wir stehen vor keinem großen Kunstwerk, aber freuen uns doch, wenn wir sehen, wie persönlich Cariani das Sujet auffaßt. Cariani war Giorgiones Schüler und doch brachte er etwas echt Carianisches.

Das nächste Bild ist eine dekorative Variante von Venus und Adonis. Es nennt sich

Liebesgarten (2.209 H. zu 1.49 B.)

und befindet sich unter Nr. 930 in der Londoner Nationalgalerie. Im Vordergrund einer nach rückwärts stark ansteigenden Hügellandschaft, deren Abschluß hohe Berge bilden, steht vor einem

von links ins Bild ragenden hohen Baum, den in halber Höhe der Bildrand abschneidet, ein Liebespaar; das Mädchen steht hinter dem Burschen und schaut, ein paar Rosen an den Rock pressend, um sie nicht zu verlieren, aus dem Bild heraus, während der Bursche sinnend vor ihr steht und die Geige spielt. Ein Taubenpaar liebkost sich zu den Füßen der Beiden. Ein schnellfließender Bach mit einem kleinen Wasserfall trennt die vorne Stehenden von einem drüben unter einem hohen Strauch ruhenden zweiten Paar. Das Mädchen liegt im Schoß des sitzenden Burschen; eine Laute liegt im Gras daneben. Dahinter sieht man zwei Männer sich gegenüberstehen und eifrig mitsammen sprechen. Am Fuße der Bergkette liegt eine Stadt mit Häusern und Türmen. Das Bild hängt sehr hoch. Der Erhaltungszustand ist offenbar nicht gut. Die Farben verteilen sich wie folgt: vorderes Liebespaar, sie, blonde Haare, lichtbraunes Kleid mit rötlichen Querstreifen, weiße Aermel, er dunkelbraune Locken, schwarzes Wams, graue Binde, helle Aermel, Hosen am Knie weiß und schwarz, weiße Strümpfe, Violine bräunlich. Paar überm Bach, sie, blondes Haar mit weißer Haube, blaugrünes Kleid mit braunen Aermeln, er, rote Mütze, schwarzes Haar, rotes Wams, weißbraune Aermel mit grauen Streifen. Die zwei Männer im Hintergrund, links, rotes Wams, weiße Hose, der andere weißer Kittel. Tauben weiß-schwarz, Bach grünlich-weiß, Bäume tiefgrün, Berge grünblau, Himmel von schwachen rötlichen Tönen durchzogen. Auch dieses Bild nennt Dr. Wilhelm Schmidt, München, in dem beim vorigen Werk bereits erwähnten Aufsatz erstmals Cariani. Mr. Claude Phillips, London, wohl einer der vorzüglichsten Kenner der Nationalgalerie, schloß sich mir gegenüber mündlich dieser Benennung an. Das Bild ist eine Nebenerscheinung von Venus und Adonis. Es ist die gleiche Farbenskala hier und dort — die Uebermalungen natürlich abgerechnet —, es treten beiderseits die gleichen Menschentypen auf. Ich möchte nicht unterlassen, in diesem Falle auf einige scheinbar unwichtigere Einzelheiten einzugehen; denn es handelt sich um auffallende Dinge: die Höhenzüge verlaufen auf dem Liebesgarten und auf Venus und Adonis nahezu gleich, ein Gebäudekomplex läßt sich ziemlich genau auf beiden Stücken nachweisen: die Stellung des sitzenden Geliebten überm Bach erinnert zweifellos an Adonis und die Haare des Geigers sind genau so perückenartig auf den breiten Hinterkopf gesetzt, wie bei Adonis; auch die Bäume weisen Parallelen auf. Im Liebesgarten herrscht der gleiche Geist, der in den vorhergegangenen Bildern sich zeigte. Cariani ändert nur das Format, er überhöht es diesmal und steigert gleichzeitig die Masse und daran scheitert er. Es geht der organische Zusammenhang verloren, es leidet die Perspektive. Das Hintereinander wird zum Ueberein-

ander, die Landschaft sinkt in eine Fläche zurück, sie wird dekorative Rückwand. Das Mollige der Figuren des vorigen Bildes wird in herbe Größe verzerrt. Das Erfreulichste an dem Bild ist der Geiger. Cariani verbindet mit ihm feineren Bewegungsrhythmus, er zeichnet ihm sogar eine zarte Hand. Zarte Hände sind Seltenheiten bei Cariani. Am meisten schadete die Vergrößerung wohl der Geliebten des Geigers. Aus der an Anmut in ländlichem Sinne streifenden Venus ist ein übergroßes, schwerfälliges Mädchen geworden, deren Füße in Pantoffeln stecken. Ich möchte nicht vergessen, am Schluß auf die beiden Hintergrundfiguren hinzuweisen. Wir werden solchen perspektivisch übergroßen Gestalten noch oft begegnen.

Als folgend betrachte ich das im Museo Artistico Municipale, Castello, zu Mailand unter Nr. 27 befindliche und von Dr. Gustav Frizzoni erstmals mit Sicherheit Cariani zugeschriebene Bild

Loth und Töchter (0.40 H. zu 0.34 B.).

Naiv ostentativ den auf einer Anhöhe brennenden und zusammenstürzenden Stätten Sodom und Gommorrha den Rücken wendend, sitzt Loth mit drei Töchtern vorne an der Rampe, während sich im Hintergrund, in einem Lichtstreifen deutlich sichtbar, seine Frau in eine Salzsäule verwandelt. Die rechts sitzende Tochter schlingt liebend den Arm um ihren Vater, während die ganz links beim Brotkorb sitzende ihrer Nachbarin aus einer dickbauchigen Flasche Wein in eine Schale gießt. Der Erhaltungszustand des Bildes ist kein guter. Hier und dort zeigen sich Spuren einer zu starken Waschung, eine Firnisschicht trägt ebenfalls zur Beeinträchtigung der Wirkung bei. Die einschenkende, brünette Lothtochter trug einst ein blaues Kleid mit Grün, während ihre blonde Nachbarin weiß gekleidet ist. Loth selbst trägt über rotem Unterkleid einen gelben Mantel, sein Haar ist dunkelbraun, das Kleid seiner blonden Nachbarin weist rosarote Farben auf. Zwischen die, die Folie der Vordergruppe bildenden, warmgrünen Sträucher und die brennenden Trümmer des Hintergrundes schiebt sich ein gelbbrauner Lichtstreifen, in dem die Salzsäule steht. Die Städte selber hüllen sich in ein unbestimmtes Dunkel. Gelbliche Feuerfetzen stellen die Verbindung her mit dem erregten Himmel, der von überraschenden tiefblauen Tönen unterbrochen, von links nach rechts über das Bild zieht. Dr. Gust. Frizzoni, Mailand, schrieb also, wie ich im Vorhergehenden schon bemerkte, vor einigen Jahren das Bild Cariani zu und meines Wissens wurde diese Attribution bis heute nicht bestritten. Die Raumbehandlung ist im wesentlichen mit der auf den bisherigen Bildern identisch. Es ist ein ziemlich unklares Wogen des Geländes nach rückwärts, während die Figu-

ren wie zur Parade vorne an der Rampe sitzen. Die technische Behandlung der Sträucher und des Weiß ist mit der auf Venus und Adonis vollkommen identisch. Man mag in diesem Bild eine neue Phase in der Einwirkung Giorgiones auf Cariani unterscheiden. Tatsache ist, daß Cariani jetzt ein kleines Format bringt, und daß die darin gezeigte Kleinmalerei an die der Familie Giorgiones anklingt. Ob nun die Wahl des Formates auf Giorgione besonders zurückgeht, und ob die kleinere Wertung des Ganzen nicht nur eine Konsequenz des Formates ist, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Ich möchte mit Schlüssen aus der Formatwahl deshalb vorsichtig sein, weil das ganze Werk des Malers lehrt, daß er hierin nie konsequent war. Die Verkleinerung macht jedenfalls einen etwas mechanischen, willkürlichen Eindruck, wie auch die letzte Vergrößerung mechanisch anmutete. Mit dem Format schrumpften die Figuren zusammen. Sie tragen den Stempel des Winzigen, was sich besonders aufdringlich im Gesichtsausdruck zeigt. Giorgiones Familie belebt das leichte, virtuose Kolorit. Carianis Loth und Töchter fehlt das koloristische Gleichgewicht. Farbig sind die Figuren zu groß und zu schwer, und ihre Komposition zueinander möchte ich kurz einen Knüppelvers nennen. Zwei Dinge aber stehen über dem Niveau, das ich bisher an dem Bild kritisierte, ja sie gehören zu dem besten, das Cariani überhaupt schuf: ich meine das Mädchen mit der Schale und das Brotkorb-Stilleben. Hier spricht des Malers Muse, nicht mehr der kleine Wicht, der so mühsam all das andere schafft. Das Mädchen mit der Schale saß von Anfang an gut, und darum wandte der Maler all sein Können darauf, malte all seine Freude und Innigkeit hinein. Wir werden solch überraschenden Ausnahmen im Bild — es handelt sich nur um solche Ausnahmen, Kabinettstücke, die anderen Teile waren nie besser — noch ein paarmal begegnen. Sie sind mir beinahe das liebste an Cariani. Es ist ein überraschend zarter Farbengeschmack, der sich bei dem Mädchen und dem Brotkorb-Stilleben zeigt. Das mag Cariani Giorgione verdanken und Venedig. In diesen Kabinettstücken liegt auch bereits der erste Keim des vielleicht 30 Jahre später reifenden Cariani-Mattkolorits.

Im folgenden bringe ich eine Gruppe von vier Bildern, über die schon sehr viel geschrieben wurde. Ludwig Justi[1]) schreibt sie in seinem Giorgionewerk zu guter- oder schlechterletzt zagend dem Meister von Castelfranco zu. Er bildet die vier Stücke dort ab und beschreibt und erklärt sie, so daß ich in diesen Punkten auf ihn verweisen möchte, der Kürze wegen. Es handelt sich um sogenannte Cassones, d. h. um Bilder, die nicht Selbstzweck hatten, sondern als Flächendekorationen an Truhen oder Schrän-

[1]) Justi, Ludwig, Giorgione, Berlin 1908.

ken zu denken sind. Sie wollten nie vollwertige Kunstwerke sein, und daraus wieder erklärt sich die mechanische Anlehnung an die Holzschnitte der Venediger Ovidausgabe. Für das zweifellos früheste der vier Bilder

Euridike (0.39 H. zu 0.53 B.). Bergamo G. Lochus Nr. 179

ist ein Vorbild in dem Buch nicht zu entdecken. Die ganze Anordnung des Bildes spricht aber dafür, daß auch ihm ein Schnitt vom Holzschneider der Buchillustrationen zugrunde liegt. Dr. Gustav Frizzoni und Mr. Herbert Cook geben das Bildchen mit Justi, der des zweifelhaften Erhaltungszustandes wegen sich nicht endgiltig entscheidet, Giorgione, Berenson und Gronau folgen einer Ansicht, die Dr. Frizzoni selber früher ausgesprochen hatte: Kopie nach Giorgione, und zwar von Cariani. Der wächteartige Hügel in der Mitte, der sich nebenbei bemerkt, wörtlich auf einer Grablegung des Girolamo dal Santo zu Padua im Museo civico befindet, spricht in seiner überlegten Feinheit ein für allemal gegen die Annahme einer Kopie. Ridolfi [1]) überliefert uns, daß Giorgione Cassones malte. Kitschbilder malten und malen die Größten, aber Euridike ist eben kein solches, sondern es erweist sich als teilweise mit unendlich viel kleinlicher Sorgfalt gemalt — s. den Felsblock und die Teufelchen vor der Unterwelt — und solchem Schaffen stand der große Lyriker Giorgione nach meinem Urteil völlig fern. Es handelt sich vielmehr um ein Werkstattbild, das kein anderer malte als Giorgiones Geselle aus dem Bergamaskerland, Cariani. Das im Lauf fallende Mädchen Euridike ist identisch mit der einschenkenden Tochter des Loth. Die Modellierung des Körpers ist die gleiche hier und dort, das Winzige des Gesichts tritt beiderseits gleich störend hervor. Die Hintergrundfiguren sind hier und dort gleich übergroß auf die dünenartigen Bodensenkungen hingeweht, und das Unterweltsgebäude wankt auch auf der Höhe von Sodom. Den Pflanzenarchäologen mag interessieren, daß die Blüten auf beiden Bildern farbig und zeichnerisch gleich zu konstatieren sind. Euridike trägt überdies einen gleich nahsichtig gemalten Blütenkranz auf ihrem Haupt wie Venus auf Venus und Adonis, und die eigenartige farbtechnische Behandlung der Lichter auf dem Drachen ist völlig gleich mit derjenigen der Schleife des Amor. Der Baumschlag ist mit dem des Liebesgartens besonders nahe verwandt. Auf einem der folgenden Werke werde ich Gelegenheit haben die gleiche Landschaft und auf einem späteren den gleichen Drachen zu konstatieren. Im zweiten Heft der kunstgeschichtlichen Anzeigen [2]) schreibt Wickhoff u. a.: „Das kleine Bild mit der Darstellung der Euridike, die von einem Wurm in die Ferse gebissen

[1]) Ridolfi, Carlo, Tavole delle vite de Pittori Veneti, Venezia 1646.
[2]) Kunstgeschichtliche Anzeigen, Innsbruck 1909, bei Wagner.

wird (Justi, Taf. 46), ist von Verdizotti, der sich leicht nach seinen Holzschnitten an den gebrochenen Zweigen an seinen Bäumen erkennen läßt. Ein anderes Bild von Verdizotti mit einer Gesellschaftsszene befindet sich in der Nationalgalerie in London, Nr. 930." Es ist interessant zu erfahren, daß Wickhoff den Liebesgarten in London und die Euridike in Bergamo einem Meister gibt. Wie es mit der Zuschreibung an Verdizotti steht, will ich im folgenden darlegen: Verdizotti, Giov. Mario, 1525 bis 1600, illustrierte folgende Werke: Le vite de Santi Padri etc. 1. Ausgabe, Venezia 1597, 4° und Cento Favole Morali dei piu illustri antichi e moderni autori Greci, e Latini, Venezia 1570, 4°. Verdizotti ist Dilettant. In seinen Illustrationen, die deutlich den Stempel ihrer Enstehungszeit, nämlich der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tragen, macht sich aufdringlich ein Streben nach Monumentalität geltend, das meist nur ins Klotzige verpufft. Posenhafte Wucht, unwahr zusammengeschobene Szenerien und abgerissene Formen, das sind die Hauptcharakteristiken. Wo findet sich solches bei Euridike und dem Liebesgarten? Die Bäume Verdizottis sind schwer, klotzig, die Stämme dickknorrig, die Zweige und Blattbüschel lang-rund und ebenfalls sehr schwer. Wo finden sich Parallelen auf Euridike und dem Liebesgarten? Verdizotti bringt einmal einen ähnlichen Felsblock wie Cariani auf Euridike. Bei Cariani, der unzweifelhaft ein besserer Landschafter war, peitscht der Wind die Blätter und bei Verdizotti hängen sie welk und schlaff herab. Die Figuren sind kindisch und vollständig unfähig in halber Höhe verkürzt, die der Cento Favole im besonderen atmen antiken Geist. Steckt davon nur eine Spur in Euridike oder dem Liebesgarten? Das Element des Bäuerlichen ist selten bei Verdizotti, und wenn er es wirklich bringt, dann ist es nicht nur ländlich-sittlich, sondern ordinär und gemein. Unter der Menge von Illustrationen in den beiden Büchern mögen sich einige sicher nur zufällige Stellungs- oder Szenerie-Aehnlichkeiten mit Euridike oder dem Liebesgarten konstatieren lassen, das ist buchstäblich alles. Zum Schluß möchte ich Euridike dringend einer Restauration empfehlen, schon deshalb, weil in der rechten unteren Ecke dünne Spuren einer Schrift durchzublicken scheinen.

Aus dem folgenden Bild leite ich vor allem meine Werkstatt-Theorie ab. Es weist nämlich die Hände zweier Maler auf, der eine ist Giorgione und der andere Cariani. Der Besteller mag ein bedeutenderer Mann gewesen sein, was Giorgione bewog, selber mit Hand anzulegen, vielleicht freute ihn auch gerade das Sujet mehr als manches andere.

Apoll und Daphne (0.60 H. zu 1.25 B.)

betitelt sich das Werk. Es hängt im Seminario Patriarchale zu Venedig. Cavalscaselle hatte die alte Bezeichnung Giorgione

verworfen, Morelli stellt sie wieder her, und Justi spricht sich für eine Kopie nach Giorgione aus. In der nun schon so oft zitierten Ovidausgabe findet sich der auch bei Justi reproduzierte, vorbildliche Schnitt. Man mag sich bei diesem Schnitt an das vorige Bild erinnern und erkennen, daß die Raumbehandlung hier und dort identisch ist. Die Figuren stehen in gleicher Art an der Rampe. Der Schnitt ist roh wie alle in dem Buche, die Figuren sind steif und geradezu häßlich im Ausdruck, der danach entstandene Cassone aber ist ein Meisterwerk. Ich möchte die Uebersetzung mit einer Instrumentierung vergleichen. Es lebt ein musikalischer Zug in dem Bild wie in der Familie Giorgiones. Aus dem steifen, stillestehenden Apoll wird der in seiner Bewegung und Elastizität glänzende, zielende Schütze und aus dem steifen Gang von Apoll und Daphne wird ein kraftbewußtes Dahinschnellen. Rhythmus, leichter wiegender Rhythmus kommt in jede Bewegung, alles lebt und drüber vergißt man ganz das Vorbild. Klar stehen die Gruppen zu einander. Die Plazierung hilft spielend über den Gedanken hinweg, daß auf dem gleichen Bild zwei zeitlich nicht zusammengehörige Szenen sich zeigen. Die Figuren erinnern zeichnerisch und farbig völlig an Giorgione. Es zeigt sich die lockere, sichere Art, welche die Familie aufweist. Einige Kunsthistoriker haben gemeint, die Proporationen rügen zu müssen. Es handelt sich um einen Cassone. Da wurde nicht viel gefeilt. Andere meinten, es handle sich um eine Kopie. Das ist bei der ursprünglichen Frische der Figuren geradezu unmöglich. Vielleicht erstreckt sich Giorgiones Malerei noch ein wenig über die Figuren hinaus. Vielleicht rührt noch das Tiefgrün hinter dem Schützen von ihm her, wahrscheinlich gehen auch die Bäume hinter Daphne und ein kleiner Teil der Landschaft dort auf ihn zurück, niemals aber so etwas wie beispielsweise der Wasserfall. Man erinnere sich dabei an das poetisch tiefblaue Gewässer auf Giorgiones Familie. Es zeigen sich zwei vollständig verschiedene künstlerische Niveaus auf dem Bild. Alles nicht Besprochene stammt von Cariani. Er legte das ganze an, grundierte mit Siena genau wie auf Venus und Adonis, ließ auch das Gelände gleich hartflächig sich entwickeln. Giorgione setzte die großen Figuren hinein, alles übrige überließ er seinem Schüler und dieser erzählte nun noch eine Menge Dinge dazu, die ihm Freude machten. Wir erinnern uns dabei deutlich an die beiden Sprecher auf dem Liebesgarten, die Abschiedsszene auf Euridike und an all die Anmerkungen auf Venus und Adonis. Der Eindruck des unnötigen Füllsels drängt sich uns auch hier auf. Sämtliche Figuren des Hintergrundes sind zeichnerisch und koloristisch vollständig verschieden von den Hauptgestalten, härter, schlechter als diese.

Im übrigen mag meine Behauptung unterstützen, daß die in

den Wolken schwebende Gestalt mit all den bisher bei Cariani getroffenen Wolkengestalten übereinstimmt, zudem mit der Gestalt beim Schilde links auf Venus und Adonis identisch ist. Die den Hügel hinaufschreitende Frauengestalt korrespondiert mit der Salzsäule auf dem Lothbild. An dieses Bild gemahnt auch das Kolorit der carianischen Teile vor allem.

Justi führt auch die beiden nächsten, in Padua befindlichen Cassones in seinem Giorgione-Werk auf. Man begeistert sich an dem, was er darüber schreibt und ist entzückt von den reizenden kleinen Abbildungen, die wie formvollendete, frische Gedichte voll Poesie anmuten, an denen es nichts zu deuteln, sondern nur sich zu freuen gibt. Ich war darum erstaunt, als ich Wickhoffs Kritik des Buches las und ihn von den beiden Bildern also sprechen hörte[1]): „Nr. 44 und 45, zwei kleine Bildchen in der Galerie zu Padua, worauf die Figuren wie Heupferdchen aussehen, sind Möbelbilder schlimmster Art. Mit Giorgione haben sie nichts zu tun." Und dann kam ich selber nach Padua. Was Justi an den Bildern lobt, stammt nicht von ihrem Schöpfer, sondern vom Restaurator und die Abbildungen — die Originale messen 1.62 zu 0.35 — in ihrer schönen Aufmachung unterstützen sein Wollen und das Wollen seiner Zeit. Ueber die Paduaner Cassones kam ein geschickter Maler des 18. Jahrhunderts, der guten Farbengeschmack und Farbenwitz besaß und mit seinen Augen schneller sah, woran es den Bildern gebrach. Er malte nicht viel, aber äußerst geschickt. Hier wurde die Tiefe einer Farbe ein wenig gesteigert, dort nur durch einen, oft kaum Nadelkopf großen „Schlager" sozusagen die möglicherweise vorhandene ursprüngliche, ähnlich wie bei Carianis Amor auf Venus und Adonis sich zeigende frische Keckheit ins raffiniert Neckische gesteigert und am Ende das ganze Bild durch einen ockergetränkten Firnis zusammengestimmt. Ja, ich gebe die beiden Cassones in Padua Cariani, des Kolorits, das, wenn auch schwer lesbar, mit dem des Lothbildes übereinstimmt und der überraschenden Tatsache wegen, daß die beste Szene, nämlich die Adonis-Szene, eben deshalb die beste ist, weil sie der Maler nun zum zweiten Male malte. Wir stehen vor der genauen Weiterbildung der Kopie von der Gegenseite aus der nun so oft zitierten Ovidausgabe, die wir auf Venus und Adonis sahen. Gleichsam den Zusammenhang bestätigend, liegen hier und dort im Gras daneben die gleichen Rehe und Hasen aus dem Titelblatt des Buches. Daß schon auf Venus und Adonis ein Mann zur Geburtsszene sich verirrte, ist wahrscheinlich, aber nicht völlig sicher nachweisbar. Gegen Cariani spricht diese Erscheinung die in dem Verlangen nach Abwechslung gründen kann, jeden-

[1]) Kunstgeschichtliche Anzeigen, Jahrg. 1909, Heft 2, Innsbruck, bei Wagner.

falls nicht; denn er gibt auch Loth drei Töchter an die Seite, während die Bibel nur von zweien weiß. Auf solche Dinge kam es bei einem Cassone nicht an. Dieser hatte nur gefällig zu sein." Cariani brauchte Zeit, in diese Cassonemalerei hereinzukommen. Damals, als er Euridike malte, fehlte noch die geschäftsmäßige Routine. Jetzt hatte er sie erlangt, die Ovidausgabe lag vor ihm, daraus wurde kopiert, zwei Figuren erhielten die gleiche Farbenzusammenstellung, die Hebamme am Baum und der den Rücken wendende Mann im Wald auf dem andern Bild. Denn mit Gedanken mußte man sparen. Gezahlt hätte sie ja doch niemand. Am Schluß band schlecht und recht die Landschaft das Ganze. Die mythologischen Erklärungen Justis stellen brauchbare Hypothesen dar, nur in einem Falle kann ich ihm nicht folgen, auch wenn ich seine hohe Meinung von den Bildern in Betracht ziehe. Ich meine, was Justi von den Rehen und Hasen schreibt. Sie stammen vom tendenzlosen Titelblatt her, auf dem sich auch ein Löwe befindet. Der Maler läßt ihn weg (auch auf Venus und Adonis). Man mag annehmen, daß er sich nicht dafür interessierte, daß er Freude an den friedlichen Waldtieren hatte und darum sie malte (Giorgione) oder, daß er einen Löwen nicht malen konnte (Cariani beweist das des öfteren). Justi aber schreibt: „Ein paar harmlose Tiere, wohl eine Anspielung auf die merkwürdige Jagdpassion der in Adonis verliebten Venus, die gefahrlose Beute verfolgt, aber den Löwen haßt."

Das Bild mit der Geburt des Adonis aus dem Baum ist das gefälligere der beiden Stücke. Außer den bereits besprochenen Dingen ist „Venus und Adonis unter Bäumen ruhend" der Ovidausgabe entnommen und die Art der Uebernahme möchte ich wenig veränderte Kopie von der Gegenseite nennen. Ob Venus das Gewand immer trug, ist fraglich; die durchscheinenden Formen ähneln denen der Venus des Holzschnittes. Der aus dem Baum schlüpfende Adonis entspricht in seinen Körperproportionen dem Amor auf Venus und Adonis. Mit diesem Bild ist auch die Technik aufs engste verwandt. Die bänderbehangene Frau beim gebärenden Baum entspricht zeichnerisch und farbtechnisch der die Schale haltenden Tochter Loths. Hier und dort das gleiche, winzig wirkende Gesicht, der gleiche, ziemlich lange Oberkörper mit dem etwas stark betonten Leib, das gleich vorgestellte, unschön hart verlaufende Bein. Und Myrrha erinnert an die den Vater umhalsende Lothtochter in der Zeichnung und technisch an Euridike. Zu einer künstlerischen Würdigung der auf so unkünstlerische Art entstandenen Bilder kann ich mich nicht entschließen. Noch deutlicher als das besprochene erzählt das andere Bild mit dem Frevel des Erysichthon, seine Entstehungsgeschichte. Die Fames stammt aus dem

Buch mit höchstens einer Veränderung, der, daß sie stärker wurde, ein Moment, das, falls überhaupt zutreffend — die Gestalt ist stark übermalt — für Cariani spräche; denn ich erinnere mich weniger magerer Frauen in seinem Opus. Auch die Szene im Wald erzählt von der Ovidausgabe, Erysichthon selber, der Kopf der Nymphe in den Zweigen und der Leichnam und die Jünglinge im Wald. Auffallend sind einige Anklänge an den Liebesgarten. Dort steht etwas niederer, der gleiche, spitze Turm mit angebautem giebeligen Haus und die Zeichnung des Jünglings im Wald mit dem Harnisch erinnert genau an den Geiger und seine Geliebte. Bei Loth und Töchter und Euridike war das Vorkommen von Bränden durch den Inhalt der Bilder gerechtfertigt. Hier zum ersten Male tritt ein Brand ohne Motivierung auf. Im folgenden wird sich noch durch andere Beispiele zeigen lassen, daß Brände eine carianische Spezialität bilden. Der Brand hier ist mit dem des Lothbildes genau identisch. Ich hätte auf Grund sorgfältigster Untersuchungen der Bilder noch in manchen Punkten Justis Ausführungen, vor allem die über den Erhaltungszustand zu erweitern. Im Interesse des Ganzen muß ich es unterlassen. Diese Cassoni sind nicht wichtig genug. Nur einen kurzen Anhang möchte ich dazugeben, der von dieser Stelle getrennt, seinen Zweck verfehlen möchte.

In der Londoner Nationalgalerie hängt unter No. 1695, Venetian-School genannt, eine Landschaft mit Nymphen. Dr. Wilhelm Schmidt gibt sie ebenfalls Cariani. Lange glaubte ich, das Bild für ein Experiment von seiner Hand halten zu dürfen, bis ich es eines Tages aufs genaueste prüfte. Der Erhaltungszustand des Bildes ist ausgezeichnet. Vor allem die Nymphengruppe zeigte beinahe keine Spur einer Uebermalung. Mein Urteil geht dahin: No. 1695 ist überhaupt kein Original, sondern ein, vielleicht zum Zweck der Vortäuschung eines Originals von Giorgione angefertigtes Surrogat aus einer Zeit, in der der Begriff Giorgione bereits völlig verschwommen war. Die ganze linke Seite des Bildes ist mit wenigen Veränderungen eine genaue Kopie von dem linken Teil des Paduaner Cassone mit der Baumgeburt. Der Maler des 17. Jahrhunderts täuscht gut den älteren Charakter des Bildes vor, verrät sich aber in zwei unbestreitbaren Punkten. Er bringt eine ganz eigenartig süßliche Backenröte und malt Knaben, die in ihren ganzen Bewegungen vollkommen dem 17. Jahrhundert angehören. Unter Stichen nach Domenichino fand ich im Kupferstichkabinett des Britischen Museums kurz, nachdem ich zu dem oben dargelegten Urteil kam, folgenden Stich: ein Heiliger sitzt und schreibt. Zwei kleine Engel beschäftigen sich um ihm herum. Der eine wendet dem Beschauer den Rücken und stöbert unter den Büchern des gelehrten Heiligen, der andere trägt ein großes Buch auf der Schulter

und sieht aus dem Bild. Diese beiden Schalke bestätigen voll und ganz die Berechtigung, Nr. 1695 ins 17. Jahrhundert zu verlegen. Ich wiederhole, daß das Bild keinerlei Uebermalungen zeigt. Es wäre nicht unmöglich, daß es sich überhaupt um eine freie und mit Anachronismen versehene Kopie nach einem verschollenen Original Carianis handelt. Der Typus der Nymphen korrespondiert mit dem der Mädchen des Liebesgartens auffallend. Auch die Hirten unter den Bäumen könnten einem carianischen Original entnommen sein. Ich möchte nicht vergessen zu sagen, daß Mr. Claude Phillips später mündlich mir über 1695 der Nationalgalerie eine ähnliche Ansicht äußerte. Auch er hält das Bild für um mindestens 100 Jahre später als dem größten Teil des Bildes entspräche. Die Entstehung nach 1650 anzunehmen dürfte der Sprungbildung nicht entsprechen.

Ich betrachte Carianis Cassonemalerei als einen Seitenast an seiner Entwicklung, möchte sie aber trotzdem im Zusammenhang des Ganzen darum nicht vergessen wissen. So mancher eigenartiger Farbaccord daraus wird uns im folgenden wieder begegnen. Mit dem folgenden Bild, das ich ins Todesjahr des Giorgione, 1510, setzen möchte, schließt Carianis Giorgione-Schule ab. Es ist
Concert (1.06 H. zu 0.85 B.) betitelt und hängt heute in der Galerie Lochis zu Bergamo unter Nr. 146. Ugo Monneret de Villard[1]) bringt in seinem „Giorgone“ eine Abbildung davon. Auch Berenson[2]) gibt es Cariani. Wir sehen in eine Art Laube. Den Hintergrund bildet wandartig ein Hügel, links schaut durch eine von Laub geschmackvoll umrahmte Lucke der Himmel. Im Profil nach links sitzt vor der Oeffnung ein kräftiges Bauernmädchen und spielt die Laute, ihr Gefährte schläft. Er sitzt hinter ihr, voll dem Beschauer zugewandt, hält leicht sein zwischen die Schenkel geklemmtes Saiteninstrument mit der Linken und stützt den Krauskopf auf den rechten Arm. Leicht gleitet vom rechten Arm sein Mantel den Schoß bedeckend auf die Erde. Brust und Beine sind entblößt. Der Erhaltungszustand des Bildes ist im allgemeinen gut, nur haben die dunklen Farben nachgedunkelt. Das Gesicht des Schläfers macht weniger den Eindruck des Verwaschenen, als des Unfertigen. Die Hauptfarben sind dunkel Ocker, das Gewand des Mädchens, eine Art von orange, vielleicht fleischrot zu bezeichnende Farbe, der Mantel des Schläfers und sattes weiches Sepiabraun die Blätter. In die Fleischtöne mischen sich blaugrüne Nuancen. Vor dem weichen, dunklen Hintergrund stehen bestimmt, den Raum vollständig füllend, die beiden Gestalten. Die Farbenskala ist sehr

---

1) Ugo Monneret de Villard Giorgione Bergamo Istituto d'Arti grafiche 1904.
2) The Venetian painters of the Renaissance, Newyork 1897.

einfach, mit dem vollen, warmen Orangeton des langen Tuches, das sich um den Schläfer rankt, als Point. Der Akt ist unverstanden. Der Maler kommt mit den Beinen schlecht zurecht und mit dem übrigen nicht viel besser, mit der Brustpartie und den Armen und Händen. Dagegen wirkt die gesamte malerische Erscheinung mit dem dunklen Lockenkopf gut. Das Gewand des Mädchens ist in breiten Flächen gegeben. Ihr kräftiger Kopf mit dem vollen Haar fügt sich prächtig in die Lücke ein. Die Frage nach der Autorschaft löst vor allem die Tatsache, daß wir den beiden Dargestellten noch öfters im Werk des Cariani begegnen werden, nicht als Typen im Sinn der Archäologie, wohl aber als Typen ein und desselben Menschenschlages, vielleicht auch noch enger zu fassen, als den gleichen Modellen. Bisher mag uns der Schläfer im Mörder des St. Peter, das Mädchen in der Hebamme der Baumgeburtszene begegnet sein. Das eigenartige Orange, diese satte Farbe trafen wir genau so eigenartig schon beim schlafenden Erysichthon an. Außerordentlich charakteristisch erzählen auch die Blätter von Carianis Hand.

Wir stehen am Ende einer Periode, vor ihrem Resultat, getraue ich mich nicht zu sagen. Kunst ist lebendig und darum sehe ich auch in diesem Bild nur einen Durchgangspunkt, mit positiv Erlerntem und mehr Zufälligem vermischt. Mehr zufällig und in diesem Sinne glücklich ist die Raumbehandlung, die den großen Figuren so wenig Platz läßt, damit sie sich zu dehnen und zu wachsen scheinen.

Das Eingreifen der Porträts in die Entwicklung dieser Periode im einzelnen festzustellen ist bei den dürftigen Resten, die auf uns kamen, unmöglich. Ridolfi[1]) ist der erste, der ausführlicher über Cariani schreibt und unter anderem sich also ausspricht:

In Ventia il Signor Jacopo Pighetti ha un ritratto con berettone in capo, stimasi esser quello del Pittore e Monsignor Pollaco una devotione. Dafür, daß Cariani Porträts malte, bürgen im übrigen sicher signierte Bildnisse. Man bekommt von Carianis Porträtmalerei ein durchaus einheitliches Bild, wenn auch vor 1519 kein allzu günstiges. Die Porträts der früheren Zeit sind hart, auffallend schematisch, kraft- und saftlos, die Gesichter gähnen vor Leere. Ein Drücken der Gesichter in die Bildfläche hinein macht sich neben dem Drücken der ganzen Figur nach unten bemerkbar. Die Raumbehandlung ist durchweg unbeholfen. Die Zeichnung steht auf niederem Niveau. Die Farbe erfährt eine sehr stiefmütterliche Behandlung. Grau und schwarz und andrerseits grau und schwarz und rot, das sind so die hauptsächlichsten Farbenzusammenstellungen. Als typische Dinge für

[1]) Ridolfi, Tavole delle vite de Pittori Veneti, di Venetia 1646.

Carianis Porträtmalerei überhaupt geltend, möchte ich erwähnen: ein überstarkes Betonen der Tränenrinnen in den Augenwinkeln, ein scharfes Kontrastieren der Augenrichtung mit der Gesichtsstellung. Entweder tragen Carianis Porträts den Stempel des Ländlichen oder den des Steif-konventionellen. Sie sind durchwegs in Halbfigur dargestellt oder als Brustbild. Im Vordergrund steht meist eine Balustrade und auf einer Seite des Hintergrundes öffnet sich der Blick in eine Landschaft.

Das erste der frühen Porträts, das auch farbig ein wenig aus dem Schema herausgeht, ist das in der Galerie Carrara zu Bergamo unter Nr. 135 hängende

Porträt eines Unbekannten (0.43 H. zu 0.40 B.)

Es ist ein Brustbild: der Kopf ist in Dreiviertelprofilstellung nach rechts gedreht, die Augen schauen scharf nach links. Der Mann ist ein Beispiel von Häßlichkeit. Der Erhaltungszustand des Bildes ist der denkbar schlechteste. Von den Farben erwähne ich nur eine dunkelblaue Strichelung des Mützenbandes, die wohl nicht völlig dem Restaurator allein zuzuschreiben sein dürfte. Darin und in der Häßlichkeit des Dargestellten liegt eine gewisse Originalität. Durch die Uebermalungen erkennt man noch die Eigenheiten Carianis. Die Nase war übrigens früher sicher nicht so häßlich als heute; daran trägt der Restaurator zum großen Teil die Schuld. Durch die Uebermalungen scheinen auffallende Härten, man darf wohl annehmen, daß das Gesicht des Mannes früher noch abgelebter aussah, als heute. Das folgende Werk Carianis, Nr. 99 der Collezione Morelli in Bergamo, ebenfalls ein

männliches Porträt (0.71 H. zu 0.55 B.),

gehört in die Reihe seiner konventionellen Bildnisse. Den Eindruck von Schlaffheit und Harm hervorrufend, steht der bärtige, ca. 60 Jahre alte Mann von vorne gesehen im Bild. Hinter ihm fällt ein Vorhang nieder, über seine rechte Schulter schaut eine Seelandschaft herein. Der Mann nimmt mit seiner breiten Gestalt den ganzen Raum ein. Sein rechter Arm ruht auf einem Tisch. In der behandschuhten Hand hält er einen Brief. Der Erhaltungszustand des Bildes ist gut. Die Farben sind: grauschwarz das Gewand, grauweiß die Handschuhe, rot die Weste, weiß das Hemd, rot der Vorhang und blau der See mit den Bergen im Hintergrund. Mit der Härte der Farbe könnte man sich noch eher abfinden, als mit dem vollständigen Mangel anatomischen Verständnisses und plastischen Sehens, das der Maler hier offenbart. Ich räume ein, daß das Gesicht des Dargestellten gut getroffen gewesen sein mag, aber irgendeinen künstlerischen Vorzug an dem Bild zu entdecken, ist mir nicht möglich. Dem Porträt fehlt alles körperliche. Der Maler drückt nicht nur den muskelschlaffen Kopf sondern auch die ganze Figur förmlich platt und dazu diese

unverstandenen Proportionen, dieses Unvermögen zu zeichnen! Ich verweise nur auf das Verhältnis der Schultern, das Sitzen des Kopfes auf dem halslosen Rumpf, die Unklarheit des Verhältnisses von Unter- und Oberarm und diese Hände! Besonders bezeichnend ist auch der völlig charakterlose, schematisch gezeichnete Mund mit der scheinbar etwas vorstehenden Unterlippe und das in der Mitte gescheitelte, perückenartig aufgeklebte Haar. Ich betone nochmals, das ist das typische, konventionelle Cariani-Porträt, das sich nie verkennen läßt. In die gleiche Zeit gehört No. 108 der Galerie Carrara in Bergamo.

Ein Krieger (0.68 H. zu 0.59 B.).

Von vorne gesehen steht vor dem Beschauer ein bärtiger Mann in Halbfigur, mit der Rechten krampfhaft eine Lanze haltend. Der Erhaltungszustand ist im allgemeinen gut. Die Gesichtsfarbe ist eigenartig dunkelrot, Bart- und Kopfhaar sind dunkelrotbraun, die Träger des Kettenhemdes rot. Zum erstenmal begegnen wir in Carianis Porträts diesem sonderbaren dunklen Rot des Gesichtes. Die Familie im Palazzo Giovanelli und die Weisen in Wien und der Knabe im Hamptoncourt geben Aufschluß über seine Herkunft. Aus der tiefen Wärme der Giorgionesken Farbe wird ein schales, vollständig nüancenloses Kolorierungsmittel. So mechanisch aber auch Cariani imitiert, ein leiser Schimmer der träumerischen Ruhe, welche diese Farbe bei Giorgione erzeugt, wird doch übernommen. Bei dem Krieger trägt er leider nur bei, die ohnedies wankende Wirkung des Bildes noch mehr zu verwirren. Cariani wirft sich in den Harnisch, er wird kriegerisch und die Wirkung, die das Bild hervorruft, gemahnt an papierene Schwerter und dergleichen. Der Held kann auf alles eher Anspruch machen, als darauf, daß man ihn ernst nimmt. In nichtssagender und mit dem Anzug kontrastierender Milde blickt er, sich an den Speer klammernd, aus dem Bild. Das Bild ist zeichnerisch und farbig vollständig typisch, sodaß ich darauf nicht näher einzugehen brauche. Auch die trockenen Tränenrinnen zeigen sich deutlich.

In der „National Gallery of Scotland“ in Edingburgh fand ich unter der Bezeichnung School of Giorgione (Nr. 69) ein weiteres Beispiel für Carianis Porträtkunst in dieser Zeit, ein

männliches Porträt (0.45 H. zu 0.32 B.)

Der Katalog sagt: „das gut nach links gewandte Gesicht ist rötlichbraun. Während der obere Teil von einem großen, schwarzen Hut stark beschattet wird, ist der untere hell erleuchtet, hervorgehoben durch den oberen Schatten und einen am Hals. Um die Schultern ist ein dunkelbronzegrüner Mantel gelegt und die Hand, welche die linke untere Ecke einnimmt, hält dem Anscheine nach eine Papierrolle. Die Schatten der Gestalt und der

Kleidung verschmelzen mit dem Hintergrund.“ Ich halte dieses Bild für ungefähr gleichzeitig mit dem eben besprochenen Krieger der Galerie Carrara. Die beiden Bilder stimmen auch im Incarnat völlig überein. Es fanden sich außerdem auf dem Bild in Edingburgh Spuren einer Signatur. C a r ist deutlich zu lesen, in seiner Art mit Carianis sonstigen Signaturen übereinstimmend. Der übrige Teil des Signums ist versunken. Den Ausführungen des Kataloges möchte ich beifügen: der Mantel ist mit einem, vollständig Carianis trockenen Malprinzipien entsprechenden Pelz verbrämt. Ein dunkler, großer Bart umrahmt das Gesicht, der Mund ist halbgeöffnet, eine rote Rosette ziert den Hut. Der Erhaltungszustand des Bildes ist schlecht. Ich vermute auch, daß es rechts etwas zugeschnitten wurde. Der Bart war früher nicht schwarz, sondern rotbraun. Nur Uebermalungen sind daran schuld, daß er sich heute von dem Hut nicht abhebt. Allenthalben zeigen sich schwarze Konturierungen. Das rötlichgelbe Signum ist alt, beschädigt und übermalt. Infolge des Versinkens des Bildes muß ich mich einer genaueren Kritik enthalten. Die Hand ist etwas besser gemalt als gewöhnlich und die Art, wie sie die Rolle faßt, erinnert ungemein an den Giorgione zugeschriebenen Hirtenknaben im Hamptoncourt. Justi schreibt von der Erhaltung dieses Bildes: „noch als ich das Bild zuletzt sah (1906), war es so verschmiert und von dicken Firnisflecken bedeckt, daß es mir unmöglich war, über die Malerei und damit den Autor zu einem bestimmten Resultat zu kommen. Neuerdings ist es jedoch gereinigt worden. Ueber den nunmehrigen Zustand kann ich aus Autopsie nicht berichten“. Ich sah das Bild zum letztenmal im Sommer 1909, müßte es also nach der Restauration gesehen haben. An Uebermalungen scheint es mir auch heute nicht zu fehlen. Daß es sich um kein Original Carianis handelt, ist sicher. Dazu ist der Anklang vor allem an Giorgiones Gatten der Familie ein viel zu überzeugender, abgesehen davon, daß dies Carianis Fähigkeiten weit überschätzen hieße. Was mich jedoch — der heutige Zustand mag täuschen - - auf den Gedanken brachte, es könnte sich um eine Kopie Carianis nach Giorgione handeln, ist vor allem die auffallende Leere im Gesicht des Knaben. Und dazu kam, daß Cariani auf dem Porträt in Edinburgh so sehr ähnlich die Hand behandelt.

## II.

### Die Palmeske Periode

von ca. 1513—1518.

1510 stirbt Giorgione und damit schwenkt auch unverkennbar Carianis Kunst. Vielleicht mehr dem Zeitgeschmack als rein

künstlerischen Eingebungen gehorchend, befaßt er sich von neuem mit religiöser Malerei. An der Schwelle der neuen Zeit steht, ein Stadium des Umschauhaltens nach neuen Mitteln für die neue Kunstart repräsentierend, eine Madonna mit Kind, die der 1910 verstorbene Mr. George Salting bereits vor mehreren Jahren der Londoner Nationalgalerie zum Geschenk gemacht hatte. Erst einige Zeit nach diesem Bild setzt markant die neue Aera ein, die zweifellos unterm Banne Palma Vecchios steht. Man stritt viel darüber, ob Cariani Palmas Schüler war, bis Bilder, welche die Hände beider, Palmas und Carianis trugen, sich fanden und die Antwort gaben.

Madonna mit Kind (0.89 H. zu 0.70 B.).

Vor einem Lorbeerbaum sitzt die Madonna, beinahe von vorne gesehen im Bild, die Knie nach vorn gestemmt. Sie ist ein wenig nach links gedreht, dem Christuskind zu, das sie links auf dem Schoße hält. Die Folie des Kindes bildet ein blühender Rosenstrauch. Es zieht mit der Rechten an dem um seine Lenden geschlungenen Tuch und blickt zur Mutter auf. Ihr Haupt bedeckt, das Haar nur wenig freilassend, ein locker niedergleitendes, weißes Tuch. In breiten, plattgelegten Falten liegt das Gewand am Körper. Von den Schultern fällt, den Oberkörper freilassend, ein Mantel, der sich breit, weiche Falten bildend, über den Schoß legt. Durch die Blätter des Rosenstrauches schauen hohe Gebäude. Rechts öffnet sich in einem schmalen Hochstreifen der Blick über eine waldige Flußlandschaft in die Berge. Das Bild wird durch eine von links nach rechts stufenartig abfallende Balustrade geschnitten. Der Erhaltungszustand ist im allgemeinen gut. Trübe Stellen zeigen sich hier und dort, teilweise durch den Firnis hervorgerufen. Leib, Lendentuch und vor allem Hals des Kindes sind stark restauriert. Der Kopf der Madonna zeigt leichte Sprünge. Auch die Balustrade ist teilweise übermalt. Sonst ist eine Sprungbildung nicht nachweisbar, mehr dagegen ein Zusammenschrumpfen der Farbe. Das Inkarnat ist deutlich, dem Vorbild allerdings wenig nachkommend, Bellinis Malerei mit den Silbertönen nachempfunden. Die Schatten sind in zartem Graugrün gehalten. Madonna und Kind zeigen bräunliches Haar. Das Kopftuch der Madonna ist weiß, die Schatten zeigen feines Blaugrau. Der Mantel trägt blaue, sein Ausschlag eine von goldbraun bis in warm leuchtendes Rötlich wechselnde Farbe. Die Schatten sind hier dunkelbraun. Das eigentliche Kleid der Madonna ist rot, und die Schatten darin sind bläulich. Die Berge im Hintergrund sind mattblau, dunkelblau-grün die weiter vorneliegenden. In der Flußlandschaft liegt mitten drinnen eine sonnenbeschienene Stelle. Der Boden ist dort warm ockerfarben, der Baum etwas heller von gleicher Farbe mit Grün leicht lasiert. Die Farbe des Steines im Vordergrund entspricht einer

Mischung von Indischgelb und Ocker, die Schattenpartien zeigen wieder graugrüne Töne. Davor liegt vermutlich ein zweiter, etwas dunkler gehaltener Stein, in den schwarz konturierte dunkelgrüne Gräser und Blätter ragen. Die Farbe der Blätter des Lorbeerbaumes ist stofflich mattbraun-grün, was zum ruhigen Zusammenwirken der unzähligen, einzeln behandelten Blätter vorteilhaft beiträgt. Die Farbe der Rosenblätter ist ungefähr die gleiche, nur unter etwas stärkerer Betonung des Grün. Die Rosen zeigen mattes Rot. Die Wolken stehen mit Ocker vermischt auf dem bläulichen, ebenfalls mit Ocker fein lasierten Firmament. Technisch interessiert der Kontrast zwischen der Madonna und ihrer Folie einerseits und der Flußlandschaft anderseits. Erstere zeigen eine auffallend breite Behandlung, die Farbe ist hier dick, eine Strichführung zeigt sich kaum. Die Landschaft dagegen offenbart große Zartheit. Die Farbe ist dort überraschend dünn und flüssig, teilweise nahm sie der Grund nicht an, wodurch ebenfalls feine Nüancen entstanden.

Wir erleben etwas neues mit diesem Bild. Der Faden, dem wir bisher folgten, scheint abgerissen. Ich konnte von niemandem, auch von Mr. Salting nicht erfahren, weshalb das Bild auf dem Rahmen die Jahrzahl 1513 trägt. Aber diese Datierung mag richtig sein. 3 Jahre mögen seit dem Konzert vergangen sein, 3 Jahre mag der Maler gebraucht haben, bis er sich aus jener absolut malerischen Richtung herausfand, bis er auf ein klareres Sehen sich besann, in der auch die Form besser zu Worte kam. Das Sujet ist der Urgrund all des Neuen. Ich hatte bei dem Bild immer die eigenartige Vorstellung, als hätte Cariani Giorgiones Castelfranco-Madonna mit samt ihrem Thronsessel von ihrer unnahbaren Höhe heruntergeschraubt und nun zum Greifen nahe vor uns ins Bild gesetzt. Die Lehne ist mit Bäumen vertauscht, und so formt sich ein abgerundetes Ganzes, ein klar disponierter Raum. Der Bewegung der Madonna nach vorne entspricht der Griff der Landschaft in die Tiefe. In ihr gibt er sein Bestes. Stück für Stück offenbart er uns sein Erbe von Giorgione. Die ganze Innigkeit seines malerischen Empfindens legt er in die sonnenbeschienene Waldblöße und den scharfkantigen Stein, ein Kabinettstück, vollständig gleichwertig mit dem Brotkorb-Stilleben des Lothbildes. Wir begegneten einer ähnlichen Landschaft schon auf St. Peter dem Martyrer, der Maler bringt sie noch öfters. Kräftig sitzt daneben die Madonna, das echte Carianiweib. Der feine Rhythmus des Kopftuches mildert die Derbheit der Figur; Dinge wie der Schoß oder die Hand, welche den Knaben trägt, mit ihrem wulstigen Armansatz schlagen uns wieder ins Gebiet von Venus und Adonis zurück, desgleichen der Knabe mit seinen charakteristischen Locken und seiner vorwitzigen Nase. Die Baumsilhouette begleitet auf der einen Seite das Neigen der

Madonna und stärkt die Vertikale des Ganzen auf der anderen. Rein heben sich die Formen der Blätter vom Himmel ab. Es mag interessieren, daß die paar Blätter rechts vorne, an der Balustrade, Löwenzahnblätter, Gräser und dergleichen beispielsweise auf dem Liebesgarten Vorgänger haben. Zwischen Rosenbusch und Lorbeerbaum blicken helle Gebäude durch. Das hohe ist ähnlich dem links auf dem Madonnenbild in Castelfranco, identisch aber mit einem auf einer signierten Zeichnung Palmas im Britischen Museum, einer Santa Conversazione.

Für gleichzeitig mit diesem Londoner Bild oder nicht viel später halte ich eine Freskomalerei des Malers in einer Portalnische der Kirche Santa Maria Maggiore zu Bergamo. Das Bild ist eine Ruine und deshalb muß ich mich kurz fassen. Es ist eine halbkreisförmige Wandnische, in die der Maler seine

Madonna mit Heiligen (Maße nicht erhältlich)

hineinzukonstruieren hatte. Die Madonna sitzt in der Mitte, so recht breit wie die des letzten Bildes, beinahe noch breiter und schwerer. Das Moment des Bäuerlichen klingt aus dem ganzen Bild. Links von der Madonna sind zwei, rechts drei Heilige sichtbar, oder besser die Spuren davon und unten steht der kleine Johannes krausköpfig wie alle Carianibuben. Die Selbständigkeit des Malers ist bei diesem Bild zweifellos eine größere als beim vorigen. Man mag schon damit Cariani als Palmaschüler auftreten lassen. Ich konnte mir wegen des Erhaltungszustandes darüber nie völlige Klarheit schaffen; mitten in der Palmesken Sphäre befinden wir uns jedenfalls bei den beiden nächsten Bildern, zwei Altarflügeln aus der Galerie Lochis in Bergamo, von denen der eine

St. Katharina, Nr. 196 (1.36 H. zu 0.66 B.),

der andere

St. Stephanus, Nr. 192 (1.33 H. zu 0.49 B.)

darstellt. Breitkräftig steht die Hl. Katharina als hübsches, idealisiertes Mädchen vom Lande, von vorne gesehen, vor einer bergigen Landschaft. Sie trägt ein engfaltiges, langes Kleid, ein mantelartiger Ueberwurf gleitet von ihren Schultern, einmal um den Leib geschlungen, zur Erde nieder. Den Blick zum Himmel gewandt, erhebt sie die Hände vor der Brust zum Gebet. In dicken Strähnen fällt von Bändern durchwoben das reiche Haar herab. Die mit Sandalen bekleideten Füße stehen in einer mit Blumen übersäten Wiese. Links ist ein Radteil sichtbar, rechts wächst ein Baumstamm empor. Im Hintergrund fließt links ein Bach in kleinen Wasserfällen, rechts stehen wankende Häuser und dahinter ragen, den ganzen Horizont entlangziehend, hohe Berge in den Himmel. Der Erhaltungszustand des Bildes ist im

allgemeinen gut. Merkmale einer Restauration zeigen sich bei Händen und Füßen und am Himmel. Rechts von der Heiligen finden sich deutliche Spuren eines zweiten Rades. Der Maler probiert erst das Rad rechts zu plazieren, und es ist bezeichnend, wie lässig er die Spuren verwischt oder besser stehen läßt. Die Farbenskala ist einfach, das Kleid ist grün, der Mantel rot, die Haare sind brünett, die Berge heben sich in dunklerem Blau vom bläulichen Himmel ab. Die Bordüren sind gelb. Das auf das Rad gesetzte Licht ist eine Paarung von weiß und silbergrau. Eindeutig steht nun das neue Kolorit vor uns. Cariani hat an Palmas Hand die Konsequenzen gezogen. Hell und frisch breiten sich die Farben in großen Flächen bieder neben einander über das Bild aus und die bäuerliche Tendenz des Malers scheint dafür wie geschaffen. Mit Palma selber dagegen verglichen, stellt sich dieses Kolorit als nicht viel mehr heraus, als eine Verwässerung seiner Farbengebung. Neu ist uns auch die Bildauffassung. Werke wie Palmas St. Barbara in Santa Maria Formosa zu Venedig mögen ihn dazu angeregt haben. Die Technik ist sauber bei der Figur und lässig bei dem allerdings nebensächlichen Hintergrund. Das Mädchen ist uns bekannt. Venus auf Venus und Adonis, die Schönen des Liebesgartens, die Hebamme der Adonisgeburtsszene und die Lautenspielerin des Konzerts, sie waren alle von gleichem Schrot und Korn. Nur soll eben dieses Mädchen eine Heilige sein. Der Ausdruck des Winzigen, den ich schon bei Euridike und dem Lothbild konstatierte, tritt hier beim Gesicht der Katharina im Großen auf. Feinere Nüancen fehlen dem Gesicht völlig. Besser gerieten die braunen Locken, die so lose über den Nacken fallen. Der Oberkörper ist im Verhältnis zu den Hüften zu schmal, die Arme sind schwer und unorganisch. Die Behandlung der Füße, besonders des Ristes ist schlecht wie immer. Die Hände erinnern in Teilen genau an die mit den steifen, geradlinigen Fingern, die wir schon bei der Schönen des Geigers auf dem Liebesgarten fanden. Der dort auftretende Wasserfall ist mit dem auf St. Katharina nahe verwandt, ebenso wie die Blumen und Blätter hier mit denen auf dem Loth- oder dem Euridikebild. Diese Blumen und Blätter sind in großer Deutlichkeit auf den Boden gesät. Die Blüten erinnern meist an Anemonen. Vier und fünf Blütenblätter ordnen sich symmetrisch im Kreise. Die einzelnen sind nicht kleinlich gemalt, sondern meist in guter Form flott hingesetzt. Die Blattformen sind entweder rund oder rundlang oder lanzettlich. Auf dem andern Altarflügel steht St. Stephanus. Die hl. Katharina glückte dem Maler unzweifelhaft besser, sie ist freier. Von vorne gesehen, steht der aufgeschossene, junge Heilige im Bild. Der Kopf mit dem Lockenkranz ist halb nach rechts gedreht, die Augen folgen dieser Bewegung nicht, sie schauen typisch gerade aus. Ueber dem langen

Rock trägt der Heilige ein reich mit Arabesken und Bildern geschmücktes Meßgewand. In der Linken hält er steif wie einen Federkiel eine Palme, in der Rechten ein Buch. Auf der Schulter und der kahlen Schädeldecke sitzt je ein Stein. Die Füße sind völlig bloß, in Schenkelhöhe schauen zu beiden Seiten Gebirge herein. Der Erhaltungszustand ist im allgemeinen gut. Die Farbe hat stellenweise nachgedunkelt, die Hände sind verwaschen und übermalt, ebenso wie der Himmel. St. Stephanus entspricht koloristisch vollständig der hl. Katharina. Rock und Kragen weiß, Meßgewand dunkelmattrot, Ornamente gelb, Meßbuch, Aermelaufschläge und unter dem Meßgewand vorschauender Latz dunkelgrün. Auf dem oberen Bild des Meßgewandes eine Heilige in Halbfigur mit rotem Mantel. Der Eindruck dieser Heiligen ist farbig und zeichnerisch vollkommen identisch mit den von Cariani bisher gebrachten Himmelserscheinungen. Auf dem unteren Bild mit Gott Vater treten deutliche Spuren von eigenartigem Siegellackrot auf, wie es Cariani schon verschiedentlich, so auch bei dem Unterweltseingang auf Euridike zeigte. Das Haar des Heiligen mag man gelbbraun benennen. Bei den Steinen operiert der Maler mit den gleichen Farben wie bei dem Licht auf dem Rad der hl. Katharina. Sie sind grau und tragen weißgraue Lichter. Die Berge sind blaßblau. Hier und dort tritt ein halbkreisförmig verlaufender kurzer Strich zutage, der auch auf Venus und Adonis zu sehen ist. Der Hintergrund entspricht technisch völlig dem auf dem Pendant. Die Blattbildung am Boden erinnert ebenfalls an die auf Venus und Adonis. Im Profil ähnelt St. Stephanus dem Geiger vom Liebesgarten. Auf dem gleichen Bild findet sich zum erstenmal die schematisch harte Hand bei der Geliebten des Geigers, mit der St. Stephanus die Palme hält. Auch in der Fußbildung zeigen sich bei diesen beiden Parallelen. Der Ausdruck des Winzigen ist bei dem Gesicht des St. Stephanus noch deutlicher ausgeprägt, als bei dem der St. Katharina. Die Darstellungsweise ist typisch. Das Gesicht wirkt knabenhaft, selbst für diesen aufgeschossenen Alumnus vom Lande viel zu jung. Die Zeichnung steht auf keinem höheren Niveau. Man vergleiche nur einmal die beiden Arme! Der Hand, welche das Buch hält, werden wir im folgenden öfters begegnen. Die Bedeutung dieses Bildes im Rahmen der Entwicklung Carianis liegt einzig im Kolorit, das mit dem des Gegenstückes völlig identisch ist, sodaß, was ich dort davon sagte, auch hier volle Geltung besitzt.

Als diesen beiden Bildern folgend betrachte ich ein

Weibliches Porträt (0.83 H. zu 0.70 B.)

unter Nr. 85 in der Galerie Carrara zu Bergamo. Das Bild war leider während meines Aufenthaltes in Bergamo beim Restau-

rator und es gelang mir nicht, es zu sehen. Der Direktor der Galerie versicherte mir nur, daß die Haare blond seien und das Gewand grün. Morelli stellt dieses Bild in des Malers Giorgioneske Periode. Nach meiner Ansicht jedoch gehört es der Auffassung allein wegen vollständig in die Palmeske Zeit. Es steht unter dem Einfluß all der Schönen, die Palma malte z. B. der Lucretia in Rom oder der verschiedenen Bildnisse von Unbekannten in Wien. Halb nach links gewandt steht eine Frauengestalt in Halbfigur vor einer Balustrade. Das Gesicht macht einen düsteren, scharfen Eindruck, weichflockig fällt das in der Mitte gescheitelte Haar in den Nacken herab. Der Hals ist entblößt, die Brust bedeckt ein kurzes Mieder, in der Mitte durch Schleifchen zusammengehalten. Die Gürtelschließe bildet eine große Schleife. Von den Schultern fällt in echt Carianisch trockener Weise ein Mantel herab. Sie legt ihre Rechte auf die, mit einem Relief, das einen Raub darzustellen scheint, verzierte Balustrade. Ein kleiner Fortschritt zeigt sich gegenüber den früheren Porträts. Es kam etwas mehr Leben hinein. Im übrigen könnte man sich kein typischeres Bild denken. Auf der Photographie erkennt man deutlich das Austrocknen der Farben. Die Falten des Hemdes zeigen genau die gleiche Behandlung wie die Rolle und das Hemd des Adonis auf Venus und Adonis oder wie z. B. die einschenkende Lothtochter. Die Anmut und der Sinn für Schönheit bei den Palmesken-Vorbildern fehlen hier vollkommen. Der Einfluß erstreckt sich nur auf die Form und vielleicht auf die Farbe, auf den Geist der Auffassung jedenfalls nicht im mindesten.

Wohl ein paar Jahre später sehen wir Cariani das erstemal mit einer großen Komposition beschäftigt. Es ist dies die große

Heiligenversammlung[1]) (1.61 H. zu 1.82 B.)

Nr. 67 in der Galleria Carrara zu Bergamo, eines der instruktivsten Bilder des Malers. Der Himmel ist auffallend schmal. Hohe Berge mit Burgen ragen hinein. Links steht ein geharnischter Ritter mit einer Fahne (Constantin?), rechts vor ihm Helena mit dem Kreuz. Vor beiden kniet, die Hände zum Gebet ausgebreitet, St. Franziskus, vor ihm wiederum sitzt, die Hände auf der Brust gekreuzt, halbnackt, Johannes der Täufer mit dem Lamm. Neben Helena steht Magdalena mit dem Salbgefäß, hinter ihr schaut der vermummte Kopf der Mutter Anna herein, darauf folgt Maria mit dem nackten Kind, dann Joseph. Vor Maria kniet, den Vorleser der Legende darstellend, Johannes Evangelista mit dem Adler daneben.

[1]) Alle kommen mit ihren Symbolen. Zur Ermöglichung des Gruppenzusammenschlusses sind zwei sich kreuzende Handlungen markiert: Die weitspannige Präsentation des Kindes Jesus an S. Franciscus und die Bestätigung des Christuskreuzes durch die heilige Schrift.

Von dem Erhaltungszustand des Bildes läßt sich nicht viel reden; denn das Bild hängt sehr hoch. Mit Bestimmtheit glaube ich jedoch sagen zu dürfen, daß die ungesunde Farbe des über die Mittelgruppe und vor allem über die Heilige Magdalena sich ausgießenden Lichtes von einem Restaurator stammt. Diese bengalische Beleuchtung entspricht sehr wohl der italienischen Malerei des 19. Jahrhunderts, nicht aber dem Charakter Carianischer Kunst. Auf die Farben des Bildes im einzelnen einzugehen, würde zu weit führen. Der Gesamteindruck ist gelb, rot, blau. Cariani wollte einmal etwas recht Imposantes bringen, und da schuf er dieses Bild. Die Größe ist aber rein äußerlich geblieben. Die Massen entwickeln sich schlecht. Reliefartig reiht, drängt, schiebt sich eines neben das andere. Das Vortreten der beiden Paare links und rechts und ihr Neigen gegen die Mitte verklingt in dem Gedränge beinahe ungehört. Die Bewegungen ersticken in dem luftlosen Raum. Den Eindruck des Reliefs unterstützt auch die niedere Stirn des Bildes, der schmale Landschaftsstreifen. Die Farbe streicht mehr auf ihre schöne Gefälligkeit als auf ihre Aufgabe, die Komposition charakterisierend zu klären, bedacht, über die Oberfläche des Bildes hin. Diese Heiligenversammlung dünkt mich ein unklares Konterfei eines versteinerten, einmal „lebenden Bildes", gestellt von maskierten Burschen und Mädchen aus Fuipiano. Das Klotzige der Verhältnisse wird durch das eckige Brechen der Linien unterstützt. Vierschrötigkeit, Ansätze zu feinerer Anmut und posenhafter Ernst der Situation vermengen sich zu Ausdruckslosigkeit. An Carianis Autorschaft kann hier wohl niemand zweifeln. Im übrigen sei bemerkt, daß der geharnischte Ritter und der kreuztragende Christus, St. Johannes Evangelista und der Mörder St. Peters des Martyrers oder der schlafende Geiger des Konzerts sich besonders nahe verwandt sind. Magdalena gemahnt in allen Stücken an das Mädchen mit der Schale auf dem Lothbild, im Gesicht, im Kleid und in der Kleidschnürung. Bei Euridike finden sich genau die gleichen Blumen wie hier. Der Adler hier ähnelt sehr dem Drachen dort. Wir kennen die Teilnehmer alle. Die Londoner Madonna, das letztbesprochene weibliche Porträt, sie fügen sich alle in dieses Bild ein. Die Farbe ist genau mit der letztgesehenen identisch.

Das folgende Bild gehört in Teilen zu dem besten, was Cariani überhaupt schuf. Umsomehr bedaure ich, das Original nicht zu kennen, die Farbe scheidet also aus, die sicher viel des Interessanten böte. Das Bild ist betitelt:

Madonna als Näherin (1.68 H. zu 1.66 B.)

und hängt in der Galleria Corsini zu Rom. Dieses Bild benimmt jeden Zweifel, daß Cariani mit Fleisch und Blut Bergamaske war.

Die Bahn von Mailand nach Bergamo allein führt einen mitten ins Milieu Carianis und bei Fußwanderungen in die Berge der Umgebung begegnet man Szenerien, wie wir sie hier bei dem Bild in Rom finden, auf Schritt und Tritt. So etwas malt man auch nicht aus der dunklen Erinnerung der Kindheit, nein, das verrät künstlerisches Studium in diesen Bergen. Ich bin davon überzeugt daß Cariani auch im Mannesalter öfters längeren Aufenthalt in der Heimat nahm. Vor einem blühenden Rosenbusch sitzt, vor vorne gesehen, die Madonna und näht an einem weißen Linnen, das sie, damit es sie durch seine Länge nicht hindere, sich um die Schultern schlingt. Sie schaut glücklich auf Jesus und Johannes nieder, die vor ihr im Gras sitzen und einander an Rosen riechen lassen. Rechts kniet im Profil nach links die hl. Elisabeth vor einem Zitronenbaum. Es ist bezeichnend, was der Maler sonst noch alles zu erzählen weiß. Vögel sitzen überall in den Sträuchern, einer sucht sich sogar einen Platz auf dem Nähkorb der Madonna, der links in der Ecke steht. Dahinter sitzen einander abgewandt zwei Rebhühner, zwischen Madonna und Elisabeth sind zwei Fasanen im Gebüsch versteckt. Vor der Elisabeth liegt ein Lamm und rechts hinter ihr beschnüffeln sich zwei weiße Hasen. Ueber die Sträucher schaut eine Berglandschaft. Rechts steigt ein Hügel auf, zwei überlebensgroße Hirten bewachen eine abwärts weidende Schafherde. Links steht auf Felsen gebaut ein Dorf, und zwischen den beiden großen Hügeln grüßen andere duftig aus der Ferne her. Wieder einmal ein voller Klang, wie das Londoner Madonnenbild eine Einheit. Cariani will hier nichts anderes sagen, als was er wirklich sagt, nämlich, daß die Madonna einmal an einem schönen Sommertag in den Bergamaskerbergen im Freien sitzt und näht und daß Elisabeth bei ihr ist und Jesus und Johannes, und daß die Vögel kommen und die Hasen und anderes Getier, um mit ihrer Sprache das Idyll zu vervollständigen. Und diese einfache Idee ist mit Innigkeit vorgetragen, ein wahrer Hauch von Poesie durchdringt das Bild. Das Figürliche und die Landschaft halten sich das Gleichgewicht, ohne aber ineinander aufzugehen. Die Anlage ist breit und kräftig; die Kindergruppe und das Lamm führen von der Madonna zu Elisabeth. Mit großer Liebe gemalt umspielt ein Rosenstrauch Maria, während etwas herb mit großen Früchten ein Zitronenbaum hinter der herben Elisabeth steht. In ihr verklingt die Art des vorigen Bildes. Man wird auch bei ihr den Gedanken an Marmor nicht los und erinnert sich besonders an den lesenden Heiligen auf dem letzten Werk. Das Motiv zu Elisabeth mag im übrigen von Palmas Madonna mit Kind und Heiligen im Palazzo Pitti stammen. Erinnerungen an Cariani selber finden sich in Menge. Der kleine Johannes ist identisch mit dem Amor auf Venus und Adonis. Das Laub und die Blatt-

formen finden sich gleich auf dem Lothbild. Im besonderen ist die Laubbehandlung mit der auf der Londoner Madonna identisch. Auch die Frauen sind uns schon bekannt. Ich erinnere vor allem an die Londoner Madonna, das Porträt der Palmesken Periode und die hl. Katharina. An Moretto bei dem Bild zu denken — diesem Maler war es lange zugeschrieben — heißt Moretto mißverstehen.

Für Carianis koloristische Entwicklung von großer Bedeutung ist das nächste Bild.

Madonna mit Kind zwischen den heiligen Antonius und Hieronymus (1.07 H. zu 1.33 B.),

das sich in der feinen Sammlung des Herrn Dr. Frizzoni-Salis zu Bergamo befindet und folgende bezeichnende Geschichte hat, wie mir der Besitzer erzählte: Es ist alter Familienbesitz und galt als Palma bis zum Jahre 1850, wo es die Londoner Nationalgalerie kaufte, leicht restaurierte, das Signum I. Carianus darauf fand und sofort als degradiert dem Vater des heutigen Besitzers zurückschickte. Ich wüßte mir auch wirklich keinen schlagenderen Beweis dafür, daß Cariani Palmaschüler war, als dieses Bild. In der Mitte sitzt von vorne gesehen Madonna, das Haupt halb nach rechts geneigt. Sie trägt einen weiten Mantel und ein breit aufgelegtes Kopftuch. In großer Lebhaftigkeit steht der Jesusknabe in ihrem Schoß auf und greift nach dem Buch, das der links knieende und nach innen gewandte Antonius aufgeschlagen ihm hinhält. Rechts sitzt halb nach links mit langem, weißem Bart, einen Mantel leicht um sich geschlungen der Hl. Hieronymus. Er blickt auf ein Kruzifix herab, das er in beiden Händen hält. In seinem Schoß liegt ein Totenschädel. Und rechts unten in der Ecke schmiegt sich an Hieronymus ein Löwe. Das Signum befindet sich auf einem Zettel unten in der Mitte des Bildes. Leichte Wolken ziehen über den Himmel, links steigt ein bewaldeter Hügel auf, ein Kirchturm schaut aus den Bäumen hervor, rechts steht ein Wald und der Mitte zu, gleichsam als seine Vorposten, ragen zwei schlanke Bäumchen ins Firmament. Der Erhaltungszustand ist mittelmäßig. Vor allem muß ein starkes Uebergehen mit Firnis berücksichtigt werden. In der dunkelgrünen Folie der Bäume des Hügels kniet der Mönch in graubrauner Kutte. Maria trägt ein rotes Kleid und einen braun ausgeschlagenen tiefblauen Mantel. Um das weichrote Gesicht und die bräunlichen Haare legt sich mild das gelbumränderte weiße Kopftuch. Die Aermelverzierungen sind gelb. Hieronymus schlingt um sich einen roten Mantel, ein bläuliches Hemd bedeckt seine Brust. Der Löwe ist gelbbraun. Die Technik ist locker, Einzelheiten ließen sich der Dunkelheit des Platzes wegen nicht wohl unterscheiden. Wieder einmal, wie so oft in

der Kunstgeschichte, stehen wir vor der Notwendigkeit, uns mit einer Tatsache abzufinden, auf die wir doch nicht so ganz vorbereitet waren. Wir hatten die Hoffnung schon beinahe aufgegeben, daß Cariani auf dem bisher eingehaltenen Wege zu Palmas innerstem Wesen vordringen würde. Bisher schien sich sein Palmastudium rein an der Oberfläche halten zu wollen. Ich bin mir der Wirkungen einer starken Firnisschicht wohl bewußt. Die Flächenschneidung ist die gleiche geblieben, aber die Farben sind wärmer, satter geworden, ein geheimnisvolles Leuchten aus der Tiefe macht sich geltend. Mich dünkt es, als wäre Cariani auf seinem Weg zu Palma sich wieder stärker dessen bewußt geworden, was er von Giorgiono gelernt hatte, als hätte er in Erinnerung an ihn Palma erst wirklich gefunden. Ich sehe mich in Anrechnung des nächsten, 1519 datierten Bildes veranlaßt, diese Santa Conversazione frühestens nach 1518 zu verlegen. Von großem Interesse ist hier auch das Ineinandergreifen der Räder der Komposition, wenn ich so sagen darf, oder ihre Verschränkung. Die Mittelgruppe faßt die Bewegungen der Seiten in sich zusammen. Das Neigen der Madonna und des Antonius nach rechts parieren Hieronymus und das Kind, letzteres in seiner Aufwärtsbewegung fein verhalten, um die Geschlossenheit der Mittelgruppe nicht zu zerstören. In weichen Linien sitzt die Madonna in der Mitte. Frei hebt sich ihr Haupt vom Himmel ab. Ein paar leicht am Firmament ziehende Wolken und die zwei schlanken Bäumchen erhöhen ihre zarte Wirkung. Nicht allzu glücklich ist die Gesamtfarbenkomposition. Das feine Licht, das aus dem blaßroten Kinderkörper und dem weichen, weißen Kopftuch der Madonna sich zusammensetzend, organisch aus dem wundervollen dunklen Blau des Mantels sich löst, findet in den Seiten keine Weiterbildung. Die Feinheit der Mittelgruppe prallt auf der einen Seite zurück vor der Farbenhärte des Hieronymus und löst sich auf der anderen Seite in ein lügenhaftes Dunkel auf. Das Rot des Mantels bei Hieronymus, das Weiß des Kopfes und das Gelb des Löwen, alles ist zu viel. Die rechte Seite schreit aus dem Bild, während die linke ins Lautlose verflüchtigt. Die Mittelgruppe mit ihren tiefen Farbakkorden steht im Werk Carianis jedenfalls einzig da. Sie geriet auch zeichnerisch am besten. Der Faltenwurf ihrer Gewandung erinnert in allem an den der Madonna in London. Nur wenig gemildert treten bei der Madonna die Hände wieder auf, wie sie der Maler der Elisabeth auf Madonna als Näherin gegeben hatte. Der Knabe erinnert sehr an den Amor auf Venus und Adonis und an den Jesusknaben des vorigen Bildes, der Hieronymus in seinen flachrunden Bau an den schlafenden Geiger des Konzerts, seine Hände gemahnen ebenfalls an die Elisabeth des letzten Bildes. Typisch unorganisch ist Antonius. Die das Buch haltende Hand erinnert an die des

St. Stephanus in Bergamo, das Gewand ist das wenig weicher gewordene des hl. Franziskus auf der großen Heiligenversammlung ebendort. Die Bildanordnung übernimmt Cariani diesmal von Palma. Die Verwandtschaft des Bildes bei Signor Frizzoni ist wieder besonders groß mit Palmas Santa Conversazione im Palazzo Pitti. Jeder etwaigen Zuspitzung aber auf die Behauptung, es sei auch dieses Bild von Cariani, möchte ich trotz aller Aehnlichkeiten ganz entschieden entgegentreten. Eines solch klaren Aufbaues war Cariani nie fähig. Besonders die Haltung der Madonna und das Jesuskind auf dem Florenzerbild zeigen auffallende Anklänge an die eben besprochene Santa Conversazione bei Signor Frizzoni.

Damit endet die Lehrzeit Carianis. Ehe ich noch auf die neue Periode eingehe, möchte ich kurz die Frage von Carianis Anteil an Bildern Palmas beantworten. Ich beschränke mich dabei jedoch nur auf ein paar Fälle, die ich aus eigener Erfahrung kenne. Der typischste ist die Anbetung der Heiligen drei Könige von Palma in der Brera Nr. 119. Carianische Zutaten sind: der außerordentlich typische einzelne Engel am Himmel, die Schafherde auf dem Hügel und die Hirten. Für wahrscheinlich halte ich die Mitarbeit Carianis an den Heiligen drei Königen und ihrem Gefolge. Als Zeit der Ergänzungsarbeit Carianis möchte ich in diesem Falle ca. 1517 ansetzen. Auch Nr. 116 der Sammlung im Hamptoncourt zeigt unzweifelhaft zweierlei Maler. Der eine ist Palma, der andere aber nicht Cariani, wie manche glauben, sondern deutlich Bonifazio. Er malte die Landschaft und die rechte Seite und führte die Madonna zu Ende. Als Beispiel für die Fertigstellung Palmascher Bilder nach des Meisters Tod möchte ich die bisher völlig Cariani zugeschriebene Santa Conversazione Nr. 70 der Academia zu Venedig erwähnen. Auch auf diesem Bild erkennt man deutlich die Hand zweier Maler. Der eine ist Palma — von ihm stammt die linke Seite — und der andere ist Cariani. Die rechte Seite hatte völlig gefehlt. Cariani half sich und malte genau die Madonna mit Kind der Londoner Nationalgalerie an diese Stelle. Als Zeit für die Fertigstellung dieses Bildes möchte ich ca. 1535 annehmen.

### III. Periode.

(Von 1519 bis 1547.)

Wir haben Cariani, ganz allgemein gesagt, erst an Giorgiones, dann an Palmas Hand seinen Weg nehmen sehen, und es war ein ziemlich selbständiger Gang, den wir verfolgten, trotz aller Abhängigkeit. Zu voller Selbständigkeit nun werden wir den Maler in dieser letzten Periode sich durchringen sehen. Der Ton liegt dabei noch mehr als bisher auf der Farbe. Cariani entwickelt

vor allem ein ganz selbständiges, eigenartiges Kolorit, das nur er und niemand anderer hatte, und das dünkt mich seine beste Lebensleistung. Die Grundlage dafür bilden natürlich die zwei Schulperioden, und zwar nur in der gezeigten Reihenfolge, was deutlich daraus hervorgeht, daß das erste, 1519 datierte Bild der folgenden Periode sich eng an das letztbesprochene bei Dr. Frizzoni-Salis anschließt, bei dem sicher niemand zweifelt, daß es das reifste Werk aus Carianis Palmaschule darstellt. Langsam geht die Entwicklung weiter. Die koloristische Aufteilung der Bildfläche bleibt im Prinzip die gleiche wie in der Palmesken Periode. Die Farben selber aber machen eine eigenartige Wandlung durch. Sie werden stiller. Die Leidenschaft, welche das vorige Bild durchglühte, scheint sich abzuklären. Wir treffen bald auf kein Durchtränken, kein Uebersättigen mit Wärme mehr. Cariani bannt die warme Glut nunmehr als etwas sekundäres hinter einen zarten, matten Gesamtton. Wir meinen die Farben durch eine feine Mattscheibe leuchten zu sehen. Und mit dem Reifen dieser Eigenheit geht Hand in Hand ein allgemeiner Aufschwung der Carianischen Kunst. Es klärt sich die Komposition. Wir werden zeichnerisch überraschend guten Bildteilen begegnen, wobei es allerdings wie früher durchaus keine Seltenheit ist, daß vorzügliche Zeichnung mit ganz schlechter auf einem Bild sich paart. Der Maler sieht mehr auf Bildwirkung als bisher. Die Individualisierung der Porträts macht ebenfalls Fortschritte, nur eines ändert sich bei all dem nicht: Cariani bleibt Bergamaske. Gegen Ende der Periode flaut das feine Kolorit zusehends ab. Die Weichheit erstarrt, die Palette des Malers erfährt eine unangenehme Bereicherung durch eine starke Dosis von totem Schwarz. Morelli läßt Cariani nach 1519 nach seiner Heimat zurückkehren und dort langsam verbauern. Der bäuerliche Geist ist in dieser letzten Periode um nichts stärker als früher. Morellis Anordnung der Carianischen Werke deckt sich allerdings gerade für diese Zeit nicht allzu oft mit der meinigen. Es steht aber urkundlich fest, daß Morellis Vermutung von der völligen Rückkehr in die Heimat in dieser Zeit falsch ist. Irgendein Anstoß, sagt man, muß aber doch wohl erfolgt sein, der Cariani zur Selbständigkeit zwang. Wäre die Annahme nicht die natürlichste, daß er sich für eine eigenere Kunst alt, reif genug fühlte? Der Maler zählte damals ca. 35 Jahre.

Die neue Zeit leitet also eine signierte und 1519 datierte

Porträtgruppe (1.17 H. zu 1.17 B.)

ein, die sich heute im Besitz des Grafen Roncali zu Bergamo befindet. Die Darstellung umfaßt sieben Figuren. Rechts in der Ecke sitzt, auf die, die Figuren in Knichöhe schneidende Balustrade den Arm gelegt, mit losem Haar ein junges Mädchen, den Körper halb, das Gesicht voll im Profil nach links. Mit der halbbehandschuhten

linken Hand hält sie einen Spiegel. Auf ihrem Busen liegt eine Rose. Links davon, in der Mitte des Bildes steht ein anderes Mädchen, den Körper von vorn gesehen, das Gesicht im Profil nach rechts. Ihr Haar ist zu einer haubenartigen Frisur geformt. Sie trägt ein vielfaltiges Staatskleid. Mit der durch ein Kugelarmband geschmückten linken Hand hält sie ein Halstuch leicht an den Busen, in der rechten trägt sie einen Straußfederntächer. Vor ihr verzehrt auf der Balustrade ein Eichhörnchen eine Birne. Links von der Mittelgruppe stehen zwei andere Frauen, die eine wendet den Rücken, ihr Gesicht aber schaut nach rechts vorne. Eine Kette liegt um ihren bloßen Nacken, eine Haube bedeckt das Haar. Rechts davon schaut über die Schulter der Mittelfigur die andere Frau. Sie trägt einen großen, mit Straußfedern geschmückten Hut. Hinter dem an der Balustrade sitzenden Mädchen stehen im Profil nach links drei männliche Gestalten, zwei Knaben mit Mützen auf dem Kopf und ein reifer Mann, dessen bartumrahmtes Gesicht sich von dem schief aufgesetzten Hut abhebt. Den Hintergrund bildet links ein Vorhang, rechts eine mit schweren Wolken behangene Hügellandschaft. Der Erhaltungszustand ist gut. Die Farbenskala ist gedämpft und setzt sich folgendermaßen zusammen: Vorhang rot, linke Frau schwarzes Kleid und gelbschwarze Haube; die daneben blondes Haar, schwarzer Hut mit weißen Federn, die Mittelfigur rotes Kleid, weißes Hemd, graublaues Halstuch, blonde Haare, der Junge daneben brauner Mantel, schwarze Mütze, der andere weißer Mantel, schwarzweiße Kappe, der Mann, schwarzer Hut und Bart, schwarzes Gewand, grauer Handschuh, das sitzende Mädchen blonde Haare, weißes Kleid. Landschaft: Himmel, Horizont rötlich, Wolken unbestimmt dunkel, Boden dunkelgrünblaues Gemisch. Die Technik ist typisch. Wen das Bild darstellt, wissen wir nicht sicher. Morelli sagt, es handle sich um die Familie eines Grafen Albani. Tassi[1]), auf den er sich hiebei stützt, spricht aber nur von einem Signor Albani, nicht von einer Gruppe. Wir sahen von Cariani bisher nur Einzelporträts. Nun schiebt er eine ganze Gruppe zwischen Balustrade und Rückvorhang. Der Gruppe aber fehlt — ich sehe vorderhand von der Farbe völlig ab — der innere Zusammenschluß, die Einheit. Die Vorstellung des Einzelporträts und die der lebendigen Gruppe gehen nicht restlos ineinander auf. Der Ton liegt auf der Mittelfigur; sie ist als Konzentrationspunkt der Gruppe gedacht. Sie bahnt, lebendig und voll Ausdruck im Bild stehend, einen gedanklichen Austausch mit den übrigen an, den diese aber nicht aufnehmen. Sie sind noch nicht völlig aus der Puppe des Einzelporträts geschlüpft. Halbfiguren, Büsten, Köpfe, scheinen der lebendigen Mittelfigur hinzuaddiert. Es existiert auch kein wirk-

1) Tassi, vite de Pittori . . . . Bergamaschi, Bergamo 1793.

licher Raum für die ganze Gruppe und kein gemeinsamer Fußboden. Die Mängel der Proportionen sind natürlich ebenfalls Begleiterscheinungen des Dilemmas: lebendige Gruppe und Porträt. Zum Verständnis des Gesagten mag dienen, sich eine Figur wie das Mädchen an der Rampe oder den bärtigen Mann aus der Gruppe herauszudenken. Cariani schafft mit letzterem eine linienschöne Silhouette, aber eben eine Silhouette, die in schroffem Gegensatz steht zu der Plastik der Mittelfigur. Was uns das Bild wert macht, ist das Kolorit. In matten, mildheiteren Tönen faßt eine von rechts unten nach links oben ziehende Lichtwelle die vier Damen zusammen, klar die Mittelfigur als solche charakterisierend und zugleich mit den dunklen Farben der linken Frau und dem Fächer der Mittelfigur vorbereitend — etwas neutral erscheint die Herrengruppe trotzdem noch — auf das leuchtende Dunkel der Herrengruppe, das langsam über diese wegstreichend in die wetterbrütende Landschaft hinausquillt. Mit den matten Damenkleidern legt Cariani den ersten, wirklichen Grund zum eigenen Kolorit, während in der Herrengruppe deutlich die Leidenschaft des Kolorits auf dem letzten Bild nachhallt. Zeichnerisch gelangen am besten der Mann mit dem bartumrahmten Gesicht und der Knabe neben ihm und die Mittelfigur, in die Cariani wirklich eine Idee von Grazie legt. Der sauber gezeichnete, geradlinig glatte Faltenwurf des Kleides kommt ihr gut zu statten. Merklich zu klein geriet das Mädchen an der Balustrade. Umso größer und aufdringlicher treten die beiden Frauen links von der Mittelfigur aus dem Hintergrund hervor. Selber häßlich und hart stehen sie noch hart gegeneinander. Solche Gesichter und einen solchen Nacken, wie ihn die vordere der beiden zeigt, konnte nur Cariani malen. Auch konnte nur er der anderen den schönen Straußfedernhut so landpomeranzenartig wackelig aufsetzen. Die Hände sind etwas besser als sonst. Cariani sucht sie durch eine theoretische Wellung eleganter zu machen. Die Ohren der Frauen werden von den darauf liegenden Zöpfen umgebogen. Im einzelnen ist es interessant, die Hände der Mittelfigur der Porträtgruppe mit denen der Madonna auf dem letzten Bilde zu vergleichen. Die Finger hängen in beiden Fällen völlig identisch an der Hand. Kleinfinger und Ringfinger sind gespreizt, der Zusammenhang mit den früheren Werken Carianis ist klar. Ich möchte nur noch darauf aufmerksam machen, wie sehr Cariani die hier dargestellten Mädchen mit seinen sonstigen Mädchentypen verquickt, sodaß man sich z. B. deutlich an die Lothtöchter erinnert. Die Stellung der Mittelfigur zeigte Cariani bei der Magdalena auf der großen Heiligenversammlung der Sammlung Carrara. Es ist eben Cariani, der die Porträtgruppe malte und zwar genau der Cariani, als den wir ihn bisher kennen lernten. Als besonders typisch wäre noch das Eichkätzchen zu erwähnen, das so possierlich auf der Balu-

strade die Birne benagt. Das Signum lautet, wie ich ja schon im Stammbaum erwähnte: Cariani Bergomeus 1519.

Joanes Cariani 1520p. Diese Signatur trägt eine Madonna mit Kind und Stifter (0.55 H. zu 0.75 B.), die vor mehreren Jahren schon aus dem Besitz des Signor Baglioni in den der Galeria Carrara zu Bergamo überging (Nr. 413). Vor einem faltenlos niederfallenden Vorhang steht in Halbfigur, den Körper von vorn gesehen, das Gesicht ein wenig nach links gewandt, die Madonna links im Bild. Ein mit Ornamenten verziertes Tuch liegt um Kopf und Hals. Wie vom Wind aufgeblasen, umfliegt ein weiter Mantel den Körper der Madonna. Ein Ende des Mantels kam auf die Balustrade zu liegen, und darauf steht nun, sich an die Mutter schmiegend, der Jesusknabe; im Profil nach rechts wendet er sich huldvoll dem Stifter zu, dessen Brustbild im Profil nach links außerhalb der Balustrade sichtbar ist. Lange, wallende Haare bedecken seinen Kopf, ein Vollbart umrahmt sein Gesicht, die Hände sind zum Gebet gefaltet. Hinter ihm öffnet sich eine weite Landschaft. Ein Kirchturm schaut aus den Büschen und im Vordergrund ragen ein paar hohe, schlanke Bäume in den Himmel. Ein Hirsch liegt darunter und Hasen hüpfen drum herum. Das Signum steht rechts unten auf der Balustrade. Der Erhaltungszustand ist im allgemeinen gut. Teilweise zeigen sich Farbabblätterungen wie bei den Händen des Stifters. Das Signum erscheint mir zweifelhaft, möglich, daß es nur nachgefahren wurde. Die einzelnen Farben sind folgende: Madonna, hellblauer Mantel mit Rotgelb ausgeschlagen, weißes Tuch mit grauen Schatten, blaßrotes Inkarnat, Stifter, schwarzer Mantel, weißes Hemd, schwarze Haare, rötlicher Bart. Das tiefe, schwärmerische Kolorit vom Ende der Palmesken Periode ist nun ganz verklungen und die Kreideblässe, wenn ich so sagen soll, die auf dem letzten Werk nur einen Teil, nämlich die Kleider der Mädchen erfüllte, hat jetzt das ganze Bild ergriffen. Nicht, als ob wir damit schon bei dem spezifisch Carianischen Kolorit angelangt wären, von dem ich in der Einleitung zu dieser Periode sprach. Dahin ist noch ein weiter Weg. Dieses Bild stellt nur eine besonders geglückte Vorstufe dazu dar. Die Gewichtsverteilung der Farben über die Bildfläche hin ist fein, nur die eigenartige Zusammenstellung von Blau und Rot und Gelb bei der Madonna kränkelt ein wenig, eine naturgemäße Begleiterscheinung der Manieriertheit dieser Gruppe überhaupt. Cariani sucht die Rhythmen seiner Formen zu verschönern, er steigert sie abstrakt, d. h. ohne bei dieser Steigerung sich noch des Inhalts, der Funktionen seiner Formen bewußt zu sein. Und bei dem Versuch der Steigerung des Ausdrucks der Lieblichkeit streifte er nahe ans Süßliche. Manieriertheit macht sich in der Folge einmal stärker, einmal schwächer geltend, um

erst gegen das Ende naturgemäß die Herrschaft zu gewinnen. Um ein arg verzeichnetes Gesicht fliegt bei Maria ein verschnörkeltes Tuch, um einen nicht vorhandenen Körper fliegt stilisiert ein weiter Mantel, aus dem von ungefähr zwei hölzerne Hände wachsen. Schön und ruhig steht der Stifter der Madonna gegenüber. Die Raumbehandlung ist genau die gleiche wie auf dem vorigen Bild. Der Stifter hier erinnert im übrigen an den bärtigen Mann dort, die spitznasigen Frauen, die Bäume sind in beiden Fällen identisch. Im folgenden wird sich noch vielfach Gelegenheit geben, auf das Bild vergleichsweise zurückzukommen, sodaß ich vom früheren nur zwei Werke erwähnen will, die besonders damit zusammenhängen, die Madonna der Londoner Nationalgalerie und Euridike. Bei beiden zeigen sich große Aehnlichkeiten in den Menschentypen und vor allem in den Landschaften mit diesem Bild in Bergamo. Ins gleiche Jahr 1520 fällt eine

Auferstehung Christi (Maße nicht erhältlich)

im Besitz des Grafen Marazzi zu Mailand. Es trägt die Signatur Joannes Carianus p. und auf einem Zettel Octavianus Vic. Eques 1520. Ich kenne das Original nicht, die Farbe scheidet somit aus. In einer Gewitterlandschaft im Gebirge trägt sich die Auferstehung zu. Nach links hinten steigt eine felsige Hügellandschaft an, worauf eine Burg steht, nach rechts erhebt sich sanft ein anderer Berg. Links vorne strebt ein schlanker Baum mit weidenartig leichten Blättern empor, eine weiße Taube sitzt in den obersten Zweigen. Christus steht, das Schweben ist nicht zum Ausdruck gekommen, überlebensgroß, das linke Bein vorgestellt, in der Mitte des Bildes. Ein Mantel umfliegt ihn. In der rechten Hand hält er eine Fahne, die linke ist segnend erhoben, der Blick ist zum Himmel gewandt. Unter ihm liegt klein im Tal das Grab, die Wächter liegen betäubt herum, auf einem Hohlweg kommen die drei heiligen Frauen. Vorne im Bild knieen groß die Stifter. Links der Mann, rechts die Frau, beide betend der Mitte zugewandt. Der Mann trägt einen brokatierten Mantel, eine Kette liegt um seinen Hals. Er erinnert an das Bildnis des sogenannten Parma in Wien. Hinter dem Stifter steht sein Fürsprecher Hieronymus. Er hält einen langen Stab mit einem verschleierten Kruzifix darauf. Hinter der Stifterin steht auf das zu seinen Füßen liegende Lamm weisend St. Johannes, wie Hieronymus den Oberkörper entblößt. In der rechten Hand hält er einen Stab. In dem Bild liegt unverkennbar eine gewisse Größe, die in dem auferstandenen Heiland gipfelt. Der Sinn für Linienschönheit, der erstmals deutlich mit Teilen der Porträtgruppe von 1519 einsetzt, treibt eine besondere Blüte. Die Gewandung stellt die Fortentwicklung derjenigen bei der Madonna des letzbehandelten Bildes dar. Das Flattern ist zweifellos inhaltsreicher seitdem geworden, aber etwas schematisch wirkt es trotzdem noch. Und etwas schematisch, etwas

leer wirkt auch der ganze Christusakt. Das gleiche gilt von den beiden Patroni. Der rechte stellt im übrigen nur eine Variation des Heilands dar. Die Stifter dagegen sind individuell in Gesicht und Haltung. Die Raumbehandlung steht genau auf dem gleichen Boden wie bei den beiden letzten Bildern oder der großen Heiligenversammlung der Sammlung Carrara. Die Figuren sind alle beinahe in eine Ebene gerückt. Der sie enthaltende Raum hat keine Tiefe, ein Dilemma, das hier vor allem das unter Christus liegende, nahsichtig gemalte Grab mit den übergroßen Soldaten — siehe die Sprecher auf dem Liebesgarten — aufzudecken scheint. Die Beinbildung bei Christus ist typisch für Cariani, sie zeigte sich ganz ähnlich schon beim Geiger des Liebesgartens. Seinen stechenden kleinen Augen werden wir besonders im folgenden öfters begegnen. Die Gürtelschleife ist vollständig identisch mit der des weiblichen Porträts der Palmesken Periode. St. Hieronymus ist, ein wenig verbessert, verinnerlicht, der Hieronymus der Santa Conversizione bei Dr. Frizzoni in Bergamo. Die Identität erstreckt sich auch auf Einzelheiten wie die Kopfbildung, den Haaransatz oder die Hemdbefestigung. Soviel man auf der Photographie unterscheiden kann, liegt auch neben Hieronymus der Auferstehung der gleich grimmig menschliche Löwe wie auf dem Bild in Bergamo. Außerdem lohnt sich ein genauerer Vergleich der Stifterin der Auferstehung mit dem Stifter des Madonnenbildes von 1520. Im Prinzip sind die beiden völlig identisch. Auch die Hände sind völlig gleich. Die Handformen der übrigen Personen zeigen teilweise deutliche Remniszenzen an die Zeit, in der die große Heiligenversammlung der Sammlung Carrara entstand oder die Madonna als Näherin, ein Bild, mit dem die Auferstehung vor allem in der Landschaft verwandt ist.

Die Madonna mit Stifter von 1520 fällt mit Aeußerlichkeiten, wie der Gewandung aus der Entwicklung heraus und wird erst durch die Auferstehung unentrinnbar darin verankert. Die Auferstehung kongruiert evident, wie oben dargelegt, mit dem Madonnenbild vom gleichen Jahr und ebenso evident mit der Santa Conversazione bei Dr. Frizzoni in Bergamo, wodurch ohne weiteres die Kongruenz der beiden letzgenannten Bilder unter sich folgt. Ich konstatiere dieses Resultat ausdrücklich, weil mir von italienischer Seite die Unterschiede der beiden letztgenannten Bilder als Hauptargument für die Existenz zweier Cariani vorgehalten wurde.

Auch das nächste Bild

Madonna mit Kind und St. Peter (Nr. 164?, 0.73 H. zu 0.94 B.)

kenne ich nicht im Original. Es befindet sich in der Galeria Borghese zu Rom. Links steht im Profil nach rechts in Halbfigur die Madonna; ein großes, weißes Tuch liegt ihr um Kopf und Hals,

ein Mantel bedeckt, einfach drapiert, ihren Körper. An der Madonna läuft sich die Balustrade tot, auf der, in der Mitte des Bildes heftig gestikulierend, von der Mutter gehalten, der Jesusknabe steht. Dem Beschauer zugewandt hält er an einer Schnur einen Vogel, der links hinter Maria fliegt. Rechts von Jesus hinter der Balustrade steht St. Peter, ebenfalls in Halbfigur, leicht nach links gewandt. In der rechten Hand hält er die Schlüssel, über der Schulter trägt er eine Decke. St. Peter ist als alter Mann dargestellt, dessen rundes Gesicht ein üppiger weißer Bart umrahmt. Er steht vor einem breiten Baumstamm, neben dem eine mit Wolken behangene Landschaft ins Bild schaut. Den Hintergrund der Madonna bildet ein Vorhang. Auf der Balustrade liegen zwei Birnen, an den Gewändern und dem Vorhang zeigen sich reich ornamentierte Bordüren. Die Anordnung des Madonnenbildes von 1520 klingt in dieses Bild herüber. Die Sprache aber ist wieder einmal etwas derber, Carianis heimatlicher Dialekt verlangt wieder einmal seine besonderen Rechte. Mit der Drolligkeit des Kindes, das den Vogel an der Schnur hält, zieht eine gewisse Frische ins Bild ein und mit dieser Frische paart sich eine Spur von Kraft. Das Bild hat eine gewisse Festigkeit. Nicht übel gelang auch die Madonna und St. Peters knorriger Kopf mit den tiefliegenden, kleinen Aeuglein vor dem breiten, knorrigen Baum. Die Raumbehandlung ist genau die gleiche wie bei all den letzten ähnlichen Darstellungen, vielleicht noch besonders unglücklich durch das Sichtotlaufen der Balustrade an der Madonna. Große Verwandtschaft besteht mit der Auferstehung. Die Madonne hier und die Stifterin dort und St. Peter hier und vor allem St. Johannes dort sind sich sehr ähnlich. Auch die Hände der Madonna beispielsweise mit denen der Stifterin verglichen, ergeben Parallelen. Die Landschaft werden wir später beinahe wörtlich wiederfinden.

Die Jahre 1521 bis 26 scheinen mir als letzte Reste ein paar recht mittelmäßige Porträts zu repräsentieren, das eine mehr, das andere weniger die Entwicklung des neuen Kolorits offenbarend. Das letzte Einzelbildnis, das wir von Cariani sahen, war das einer jungen Frau in der Palmesken Periode, und es ist für den Maler außerordentlich bezeichnend, daß er nach so vielen Zwischenjahren, die dort gezeigte Eigenheit unverändert wiederbringt. In nichts bleibt sich Cariani so konsequent als in seiner Porträtmalerei. Form und Ausdrucksfähigkeit erfahren im folgenden eine langsame Hebung.

Dr. Wilhelm Schmidt gab das folgende

männliche Porträt in Halbfigur (Maße nicht erhältlich),

vor Jahren in der Kunsthandlung Wilhelm Böhler in München, erstmals Cariani. Der Dargestellte ist ein junger Mann. Sein Körper ist von vorn gesehen, sein bartloses Gesicht ist in Dreiviertelprofilstellung nach links gedreht, die Augen schauen nach

rechts. Ein Barett bedeckt seinen Kopf, ein der heutigen Richterrobe verwandter Mantel seinen Körper. Am Hals schaut das weiße Hemd heraus. Er hält etwas wie einen Stab in der rechten Hand. Das Charakteristische an dem Bild ist die auffallende Linienhärte. Der Vorgänger dieses jungen Mannes ist die häßliche, den Rücken wendende Frau der Porträtgruppe von 1519. Im späteren finden sich deutliche Vergleichsmomente beim auferstandenen Christus. Hier und dort zeigt sich auch identisch das kleine, etwas vorstehende, hart gezeichnete Auge. In die gleiche Zeit gehört das

Bildnis eines Bogenschützen (0.52 H. zu 0.41 B.),

das sich unter Nr. 65 in der schottischen Nationalgalerie zu Edinburgh befindet, und dort Giorgione zugeschrieben ist. An Giorgione ist nicht im entferntesten zu denken. In Halbfigur steht ein junger Mann, einen Brustharnisch mit Schleifen an dem Wams befestigt, von vorn gesehen im Bild. Auf dem von langherabwallenden Haaren umrahmten Kopf sitzt ein Barett. Das mit leichtem Flaum bedeckte Gesicht ist in Dreiviertelprofilstellung nach rechts gedreht. Die Augen sehen damit scharf kontrastierend geradeaus. Der Mund ist halbgeöffnet. Die mit dem Schützenhandschuh bedeckte linke Hand — die Fingerhüllen fehlen zur Hälfte, die des Daumens fehlt ganz — liegt vor der Brust und spiegelt sich leicht im Harnisch. Die Farben sind folgende: Barett schwarz, Bartflaum blond, Gesicht, dunkle Röte, Augen dunkel, Haupthaar venezianisch rot, Wams unbestimmt dunkel, Harnisch schwarz, Handschuhe grau, Hintergrund mit Grün übergangen. Dieses Bild ist ein besonders markanter Vorbote des Mattkolorits der Folgezeit. Ins Gesicht wurde später mit Rot hineingearbeitet, der Rand der Rüstung ist neu. Weichheit streitet mit Härte, die Hebung des Niveaus macht sich deutlich fühlbar. Vielleicht ins Jahr 1524 fällt das

Porträt eines Senators (1.13 H. zu 0.99 B.)

in der Sammlung des Grafen Suardi zu Bergano. Vor einem Vorhang sitzt grimmig dreinschauend ein kleiner, breitschulteriger, dicker Mann, halb nach links gewandt, die Augen schauen nach rechts. Unterm Barett quellen die langen Haare hervor. Das Gesicht umrahmt ein starker Vollbart. Ein weiter, reichbrokatierter Mantel bedeckt, in geradlinigem Faltenwurf niedergleitend seinen Körper. Eine dicke Kette liegt um Hals und Brust. Die behandschuhten Hände liegen auf einer vorne aufgestellten Balustrade. Die linke Hand hält die Enden der Schnur, die am Hals den Mantel zusammenfaßt. Hinter der Balustrade öffnet sich durch ein Fenster der Blick auf eine Hügellandschaft. Links überm Tisch steht ein Wappen. Vorhang grün, Mantel gelb, mit grünem und rötlichem Ausschlag, Bart grau, Handschuhe grau, Inkarnat dunkelrot, Himmel der Landschaft roter Horizont, weiße und graue Wolken,

oben am Bildrand dunkelblaues Firmament. Das ist wieder Carianis konventionelles Porträt. Ich wüßte kein charakteristischeres. Der Ernst und die Feierlichkeit klingen noch immer unecht. Carianis Bestreben, die Figuren zu drücken, zeigt sich hier besonders deutlich. Die starren Augen mit den tief eingegrabenen Rinnen wirken überhart. Das Gesicht ist flach und schlecht modelliert. Das Eigenartigste an dem Bild aber ist zweifellos der geometrisch konstruierte Faltenwurf, der im Gewand der Mittelfigur der Porträtgruppe von 1519 seine Grundlage hat. Das Inkarnat gemahnt vor allem an den Bogenschützen in Edinburgh. Auch sonst lassen sich Parallelen konstatieren. Die wichtigste ist wohl in der Landschaft gegeben, die sich hier und auf Madonna mit Kind und St. Peter genau gleich findet. Eine Kopie des Bildes befindet sich in der Londoner Nationalgalerie. Mr. George Salting machte sie vor mehreren Jahren ihr zum Geschenk. Abgesehen davon, daß das Londoner Bild viel flauer im ganzen ist, als das von Bergamo, verweise ich vor allem auf die Landschaft, die sich der Kopist koloristisch so sehr vereinfacht, ferner auf das Fehlen des Wappens auf dem Londoner Bild.

Vom Jahr 1526 besitzen wir ein

männliches Porträt (0.78 zu 0.75),

das sich in der Akademie zu Venedig unter Nr. 300 befindet. Der Dargestellte mag 40 Jahre zählen. Er steht beinahe bis zu den Knieen sichtbar im Bild, wenig nach rechts gedreht. Seine Gestalt bedeckt ein pelzverbrämter Mantel. Die kleinen Augen schauen nach links. Lange Haare quellen unterm Barett hervor. Das Gesicht umrahmt ein Vollbart. Links steht eine Balustrade, welche die Jahrzahl trägt. Die linke Hand ruht, einen Handschuh haltend, darauf. Die Farben sind: unbestimmt dunkler Hintergrund, gelbbraune Balustrade und Handschuhe, rötliche Haare, rotbraunes Inkarnat, schwarzer Mantel, mit schwarz-weißem Pelz, weißes Hemd. Der Erhaltungszustand ist sehr schlecht. Ich halte es nicht für unmöglich, daß es sich hier um eine Kopie handelt. Die Anklänge an St. Peter auf dem Madonnenbild sind deutlich, ebenso wie das Bild koloristisch mit dem Senator bei Graf Suardi (Inkarnat) und dem Bogenschützen in Edinburgh (Haare) eng zusammenhängt. Die Auffassung ist edler und feiner. Das Steifkonventionelle mäßigt sich. Es finden sich starke Reminiszenzen an Palmas männliche Porträts. Trotzdem entstand etwas völlig Selbständiges dabei. Als Schwäche des Bildes möchte ich Flachheit im Gesicht wieder vor allem hervorheben. Das rechte Ohr sitzt viel höher als das linke, die Hände sind typisch schlecht. Der Pelz ist stark verdorben. Das förmliche Austrocknen des Bildes zeigt sich klar und dennoch möchte ich mich nicht für ein Original Carianis entscheiden, ehe nicht eine Restauration erfolgte.

Mr. Herbert Cook fand in Chatsworth in England ein männliches Porträt (Maße mir unbekannt) und gab es Cariani. Ich kenne von dem Bild nur eine Photographie. Den Hintergrund bildet eine Wand, die links oben ein Fenster frei läßt, durch das man ins Freie sieht. Der junge Mann sitzt bis zu den Knieen sichtbar, halb nach links gewendet im Bild. Ein enganliegendes Gewand bedeckt mit Pelz verbrämt seinen Körper, einen langen, weißen Brustlatz freilassend. Ein schön verzierter Dolch steckt in dem reich geschmückten Gürtel. Den Kopf bedeckt ein rundes Barett, lange Haare umrahmen das langnasige Gesicht. Die Augen schauen mit der Kopfdrehung kontrastierend gerade aus dem Bild heraus. Die behandschuhte linke Hand liegt auf einem Tisch oder dergleichen, die rechte ist auf den Schenkel aufgestützt und hält einen Handschuh. Die Landschaft ist mit der auf dem Porträt eines Senators eng verwandt. Die Auffassung des Bildes in Chatsworth korrespondiert ebenfalls mit dem letzterwähnten, noch mehr aber mit dem eben besprochenen, männlichen Porträt in der Academia. Hier und dort zeigt sich eine gewisse legere Haltung. Der Künstler schafft nun auch bei seinen Einzelporträts ein wenig freier als früher. Typische Härten weist die Behandlung des weißen Latzes auf mit seiner kleinlichen Konturierung, das Gesicht beleben einzig die Augen. Als besonders verzeichnet erweist sich der rechte Arm mit seinem vielfaltigen Aermel und die daraus hervorwachsende knöcherige Hand.

Mit dem folgendem Porträt sind wir endlich bei dem spezifisch Carianischen Mattkolorit angelangt. Bei all den unbedeutenden, eben besprochenen Porträts auf ihre Stellung in der Entwicklung im einzelnen einzugehen, würde zu weit führen. Die Entwicklung des nun fertig in die Erscheinung tretenden Kolorits begann mit Teilen der Porträtgruppe von 1519 und zeitigte Bilder wie Madonna mit Kind und Stifter von 1520 und den Bogenschützen in Edinburgh als besondere Marksteine. Was von dem neuen Kolorit zu sagen ist, habe ich in der Einleitung zu dieser Periode bereits gesagt. Eine tonige Farbenblässe beherrscht die Bildfläche. Es ist das Leuchten wie durch ein mattes Milchglas, das wir gewahren und der Eindruck, den diese Malart erzeugt, ist der einer gewissen träumerischen Poesie.

Lanzi[1]) äußert sich dazu: „Man findet einen gleichmäßig über das Bild verbreiteten Wachsüberzug, der leuchtet, erfreut und auch bei weniger Licht ausnehmend vorsticht, welchen ein anderer auch bei Coreggio bemerkt hat.“ Crowe und Cavalscaselle nehmen als Ursache dieser Eigentümlichkeit eine Grundierung mit mattgrauer Temperafarbe an.

---

[1]) Geschichte der Malerei in Italien von Ludwig Lanzi, übersetzt von J. G. v. Quandt, Bd. II, Leipzig 1830—1833.

An der Spitze steht das

Bildnis eines Gelehrten (0.82 H. zu 0.82 B.),

Nr. 184 in der Galerie Lochis in Bergamo, über den wir durch eine folgendermaßen lautende Inschrift erfahren: Jo. Bened. Carravag (gio) Philos. et Medicus ac Study, Patavini Rector et Lector. Darüber steht sein Wappen und darunter das Signum Joanes Cariani. Der Gelehrte steht in Halbfigur von vorne gesehen im Bild. Das bartlose Gesicht ist ein wenig nach links gewandt. Ein Barett bedeckt seinen Kopf, von dem lange Haare wallen. Ueber seiner Gelehrtenrobe liegt ein breites Band. Die rechte Hand liegt auf der Balustrade, die linke blättert in einem dort aufgeschlagen liegenden Buch. Links öffnet sich von der Balustrade beginnend der Blick auf eine Gebirgslandschaft. Vor einem spitzig in die Wolken ragenden Berg liegt auf einer Anhöhe ein befestigter Ort. Unten im Tal, das ein Fluß durchströmt, sprengen zwei Reiter. Hinter dem Gelehrten steht eine Wand, auf der sich rechts oben Wappen, Inschrift und Signum befinden. Die Farben sind kurz folgende: Mantel rot, Barett und Band schwarz, Gesichtskolorit bräunlich, Haare rotbraun, Balustrade und Wand grünlich. Landschaft, blaugrüne Berge ragen in den dunklen mit Orangefarbe durchsetzten Himmel. Diese Orangetöne zeigen sich auch bei den Gebäuden. Technisch ist der Hintergrund besonders interessant. Die Reiter sind mit dem Pinsel konturiert und dann ausgefüllt. Bei den Sträuchern auf den Hügeln zeigt sich genau dieses Absetzen kurzer, nach aufwärtsgehender Pinselstriche, wie bei Venus und Adonis, während die Sträucher vorne überm Bach vollständig mit denen auf dem Lothbild identisch sind. Der Erhaltungszustand des Bildes ist im allgemeinen gut. Besonders übermalt ist die rechte Hand. Hier also zeigt sich zum erstenmal dieses typische, matte Glänzen einheitlich über dem ganzen Bild, und der dadurch hervorgerufene Eindruck ist sehr günstig. Das Rot des Mantels ist trefflich abgetönt und alle anderen Farben ordnen sich bescheiden bei. Auch im Ausdruck geriet das Bild besser als viele frühere. In diesem Kopf liegt wirklicher Ernst. Die Reiter des Hintergrundes weisen genau die gleiche Behandlung auf wie die Hasen und der Hirsch auf dem Madonnenbild von 1520. Man spürt die übliche schematische Härte der früheren Carianischen Porträts noch durch, das Kolorit hilft einem darüber jedoch einigermaßen hinweg.

In dem in der Galerie Lochis zu Bergamo befindlichen

männlichen Porträt (0.55 H. zu 0.55 B.)

Nr. 165 dagegen finden wir den Maler ganz auf der Höhe seiner Porträtkunst. Ein Mann, dessen Gesicht ein Vollbart umrahmt, ist von vorne gesehen. Meine Aufzeichnungen vor dem Original gingen zum größten Teil verloren, sodaß ich mich kurz fassen muß. Unter dem Barett quillt langes Haar hervor. Der Erhal-

tungszustand ist gut, die Farben sind meiner Erinnerung nach ungefähr folgende: Mantel und Barett einer Mischung von grün, grau, schwarz entsprechend, Hintergrund unbestimmt dunkel, Brustlatz weiß, Bart rötlich, Kopfhaar bräunlich-schwarz, Inkarnat mattrosa. Der Farbauftrag ist leicht und flockig, vortrefflich zu der Feinheit des Kolorits passend. Hier tritt bei einem Porträt zum erstenmal und hier zugleich auch am stärksten der Ausdruck von Poesie zutage. Alles in allem: ich halte dieses Bildnis für das beste, das Cariani je malte. Auffassung, Bildwirkung, Farbe und Zeichnung stehen auf einer Höhe wie bei keinem vorher noch nachher. Man wird ein wenig an Moroni erinnert. Ein auch nur oberflächlicher Blick auf das im nächsten Saal der Lochisgalerie hängende Kinderporträt Moronis zeigt aber nur zu drastisch den Qualitätsunterschied der beiden Maler. Nichtsdestoweniger ist dieses Bildnis Carianis für seine Zugehörigkeit zur dritten Klasse überraschend gut.

Im Louvre befindet sich unter Nr. 1156 ein Bild

Zwei Jünglinge (0.41 H. zu 0.63 B.)

darstellend. Es trägt noch heute die Bezeichnung Bellini, trotzdem es seit mehreren Jahren schon allgemein als Cariani gilt. Das Bild ist kein Schatz im Louvre, aber ein guter Mahner vor Ueberschätzungen Carianis, und als solcher dort doch recht wichtig. Alles mögliche wurde im Louvre schon Cariani zugeschrieben. Die Museumsleitung antwortete sehr weise immer mit dem Hinweis auf Nr. 1156, in dem der Geist des Malers sich so klar widerspiegelt. Vor einem Vorhang stehen neben und voreinander die Büsten zweier junger Männer, deren Schultern links und rechts der Bildrand schneidet. Zu beiden Seiten ist über den Schultern der beiden ein schmaler Hochstreifen freigelassen, durch den die Landschaft schaut. Lange Haare hängen in mächtigen Ballen den Männern ums Gesicht. Runde Baretts bedecken die Köpfe, breite Pelze die Körper. Das Hemd des Linken, dessen Körper und Gesicht in Dreiviertelprofilstellung nach rechts gedreht sind — die Augen schauen gerade aus — ist fein gestickt. Der rechte, ebenfalls bartlose junge Mann, dessen linke Schulter sich vor die Brust seines Nachbars schiebt, ist im Körper völlig von vorne dargestellt. Das Gesicht, weniger sympathisch als das andere, ist etwas nach links gedreht, die Augen folgen. Beide zeigen eingefallene Wangen, der Rechte eine überlange Nase. Der Erhaltungszustand des Bildes ist gut, nur Nachdunkelungen zeigen sich allenthalben. Das Kolorit entspricht vollkommen dem des letztgenannten Bildes, ein klein wenig trockener mag es geworden sein. Die Farben sind folgende: grüne Wand, blauer Himmel, linker Mann, schwarze Haare, weiß- und schwarzer Pelz, trübschwarze Augen, rechter rote Haare, roter Pelz, blaue Augen. Man nannte die beiden

jungen Männer schon verschiedentlich die zwei Bellini. Beweise für die Richtigkeit dieser Annahme liegen nicht vor. Cariani schiebt zwei wenig körperliche Körper vor- und ineinander. Im Original ist die Körperlosigkeit nicht so stark als in der Reproduktionen, aber immerhin stark genug. Das letzte Bildnis idealisierte der Maler, diese Köpfe sind realistischer. Die Ausdrucksfähigkeit wuchs gegen früher ganz bedeutend. Besonders typisch für Cariani ist die Pelzbehandlung. Sie ist völlig identisch mit der des in der Giorgionesken Periode erwähnten Porträts in Edinburgh. Außerdem verweise ich auf das typische Austrocknen der Köpfe, vor allem des linken, dessen Augenstellung im übrigen typisch ist. Auf der Landschaft zeigt sich eine charakteristische Wegbiegung. Der Baumschlag enthält ebenfalls deutliche Reminiszenzen an die Giorgioneske Periode. Die Bergformation rechts ist mit der auf Venus und Adonis identisch. Die Zuschreibung an Bellini gründete sich auf rein äußerliche Momente. Carianis Geist ist deutlich fühlbar. Das Bild zählt ebenfalls zu seinen besten Werken.

Um 1530 mag der

Weg nach Golgatha (0.60 H. zu 0.85 B.)

entstanden sein, der sich heute in der Bibliotheca Ambrosiana zu Mailand befindet. Zwischen den beiden Jünglingen in Paris und diesem Bild liegen ein paar Jahre. Der Maler geht einen bedeutenden Schritt weiter in der Anwendung der Farbenblässe, er erweitert seine Farbenskala, gezwungen durch die Fülle des Dargestellten, und es entsteht so eine recht feine, matte Farbenbuntheit. Das Bild war, soweit ich mich erinnere, schon einmal Dürer zugeschrieben, bis es Dr. Gustav Frizzoni Mailand, endgültig Cariani gab. Morelli nennt es eine Kopie Carianis nach einem Stich des Lukas van Leyden. Es liegt eine große Unsicherheit in dem Bild, man fühlt förmlich, der Maler entlehnt, und er entlehnt sicher von einem Niederländer. Es finden sich auch Reminiszenzen an Stiche des Lukas van Leyden, vor allem an seine kreisrunden Passionskompositionen, aber ein direktes Vorbild konnte ich doch nirgends entdecken. Das Gelände steigt nach rückwärts. Von links vorne erstreckt sich nach der Mitte des Hintergrundes zu eine Stadt, endend mit ein paar halbabgebrochenen Häusern und einer Kirche. Weiter rechts sitzt auf einem mit Bäumen bepflanzten Hügel eine Menge mit weiten Mänteln und Turbanen bekleideter Männer, die sich den unten vorüberkommenden Zug besehen. Er kommt aus dem mit Säulen dekorierten Tor des vordersten Gebäudes, zieht sich von links nach rechts über das ganze Bild und verschwindet rechts hinten in einem Hohlweg. Darüber weg sieht man in eine weite, wellige Hügellandschaft, durch die der Sturm fegt. Mit Hellebarden und Spießen bewaffnet, Helme mit Federbüschen, Turbane und hohe Hüte auf den Köpfen, zieht die Schar vorüber, in ihrer Mitte zwei jugendliche Reiter auf kleinen Pfer-

den mit zottigen Mähnen. Im Vordergrund, ungefähr in der Mitte des Bildes, sinkt der Heiland unter der Last des, das halbe Bild einnehmenden Kreuzes zusammen. Veronika reicht ihm kniend das große Schweißtuch dar. Ein Knecht sucht mit einem Strick das Kreuz beim Querbalken emporzuziehen, Joseph von Arimathia, ein Greis, hilft in der Mitte des Längsbalkens nach. Vor dem Kreuz steht, die Beine gespreizt, ein Soldat, dem Zuge Halt blasend und in der Ecke links bückt sich ein schwerbewaffneter Mann nach einem kleinen Hund, der ängstlich durch den Wirrwarr sich windet. Rechts in der Ecke stützen Frauen die zusammensinkende Maria. Ein Mädchen mit langen Zöpfen kniet ganz vorne, ein Mann mit langem Mantel wendet sich, auf einen langen Stab gestützt, dem Heiland zu. Der Hintergrund hält sich in folgenden Farben: Gebäude bräunlich, mit etwas Grün gemischt, die Sträucher davor leicht hellgrün, ähnlich der Hügel, die Bäume darauf satt-grünbraun, die in die Landschaft ragenden braun, Himmel in der Hauptsache tiefblau. Vom Zug erwähne ich die Hauptfarbenpartien: links vom Kreuzquerbalken grau-gelb-rötlich, der Trompeter vorne grüne Bluse. Fahne hell-weißrot. Vorne am Kreuz beginnt ruhige Helligkeit, sich dämpfend in dem am Strick ziehenden Knechte und nach rechts in größere matte Farbenfreude sich steigernd bei den in der Hauptsache zitronengelben Gewändern der Frauen. Die Technik ist nicht mehr die lockere, weitmaschige wie früher. Sie wurde kompakter und mußte es bei dem kleinen Bilde werden. Der Farbauftrag ist sehr sorgfältig. Der Erhaltungszustand des Bildes ist schlecht. Stark überschmiert sind der auf das Pferd gestützte Arm des Reiters neben dem Kreuz, die Hände und der Rücken des Mannes mit dem Stab. Ablätterungen der Farbe zeigen sich beim Gewand des Christus und des Mädchens rechts in der Ecke vor allem. Die Farbe bröckelt nicht ab. „Abblättern" ist hier wörtlich zu nehmen. Die Farbenskala erfuhr unter Beibehaltung des matten Glanzes eine bedeutende Bereicherung, ohne auch nur im geringsten bunt zu werden. In ruhigen Wellen ziehen Helligkeit und Dunkelheit zu einem harmonischen Ganzen vereint über das Bild hin. Das Moment des Kabinettstückes, wie wir es beispielsweise bei Loth und Töchter sahen, kehrt hier wieder. Bevorzugung zeigt deutlich der Mann, der am Stricke zieht. Mit ihm schuf der Maler zeichnerisch und koloristisch ein sehr feines Stück. Ja, diese Figur ist die beste, die ich von Cariani überhaupt kenne. Und wie kontrastiert z. B. dieser Mann mit dem Joseph von Arimathia, diesem hölzernen, in seinen Proportionen völlig undenkbaren Alten, oder mit dem Mann, der sich auf den Stab stützt! Als gute Gruppen möchte ich die um den Heiland und die der Frauen in der rechten Ecke hervorheben. Carianis Kunst schreitet aufwärts, was durchaus, wie wir hier klar sehen, nicht ausschließt, daß sie Bildteile zeitigt,

die jeden Fortschritt vermissen lassen. Das ist eben ein Charakteristikum Carianis. Der Zusammenhang mit seinen früheren Werken ist sehr eng. Die rechte Seite der Baumgruppe auf dem Hügel ist mit der der Strauchgruppe überm Bach auf dem Liebesgarten identisch. Die Frauentypen hier und dort sind verwandt, die Veronika ihrerseits gemahnt an Loths Töchter. Mit diesem Bild hängen auch die Männer auf dem Hügel in den weiten Mänteln eng zusammen. Die Blattbehandlung auf dem Paduaner Cassone ist identisch mit der auf dem Kreuzweg. Der Jüngling im Walde rechts auf dem Erysichthonschen Frevel mag als Vorläufer des Jünglings auf dem Pferd hinterm Kreuz gelten. Das Haus links auf diesem Bild zeigt genau die gleiche Zeichnung und Farbbehandlung, wie eines auf dem Kreuzweg. Der Mann mit dem Stab ist dem Vorleser auf der großen Heiligenversammlung der Sammlung Carrara ähnlich, die ganze Frauengruppe enthält mannigfache Anklänge an dieses frühere Bild, ich erinnere auch an die Handformen. Josef von Arimathia ist eng verwandt mit dem Hieronymus auf der Santa Conversazione bei Signor Frizzoni-Salis in Bergamo und dem auf der Auferstehung. Der Baum in der Landschaft der Porträtgruppe von 1519 und dem Madonnenbild von 1520 kehrt etwas vergröbert auf dem Kreuzweg wieder. Die Soldaten am Grab der Auferstehung sind nahe verwandt mit denen des Zuges. Es sind die gleich harten Formen hier und dort. Carianis Autorschaft liegt klar am Tage. Das Bild ist im großen Zusammenhang eine sehr erfreuliche Erscheinung. Die Gesamtwirkung des Kolorits ist vorzüglich, und das Kabinettstück steht koloristisch und zeichnerisch auf der bestmöglichen Höhe.

Wieder für um ein paar Jahre später halte ich das im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin unter Nr. 185 befindliche Bild

Junge Frau in reicher Landschaft (0.74 H. zu 0.94 B.).

Auf einer mit Blumen übersäten Wiese liegt die junge Frau parallel zum Bildrand von links nach rechts. Das rechte Bein schlägt sie über das linke, mit der rechten Hand hält sie das Knie des oben liegenden rechten Beines. Oberkörper und rechter Arm sind bloß, den übrigen Körper umhüllt ein Mantel. Die Frau richtet sich, den linken Arm auf ein Kissen stützend, ein wenig auf, den Rücken halb im Profil zeigend. Das Gesicht schaut etwas nach rechts aus dem Bild. Das in der Mitte gescheitelte Haar wird im Nacken von einem Netz zusammengehalten. Vor dem Kissen liegt ein Pinscher, dem Beschauer zugewandt. Hinter der Frau, rechts von ihrem Knie steht ein großer Baum in halber Höhe vom Bildrand geschnitten, links hinter dem Kissen ragt ein schlankerer in die Luft. Schilf und Gräser stehen ringsum. Im Hintergrund steht links eine von Zinnen und Kuppeln gekrönte Burg, dicht belaubte Bäume wachsen daneben. Wasser bedeckt, soweit man

sieht, den übrigen Teil des Hintergrundes, eine hinter dem großen Baum liegende felsige Insel umflutend, auf der ebenfalls größere Gebäude stehen. Rechts am Horizont brennen ein paar Häuser lichterloh. Im Wasser reiten rechts vorne ein paar mit Lanzen bewaffnete Männer in der Richtung auf die Burg zu. Die Farbenskala ist sehr einfach. Der Mantel des Mädchens ist rot, genau wie der des Gelehrten Caravaggio in Bergamo, die Fleischfarbe ist mattrosa, das Haar braun, das Netz weiß. Die Wolken sind schmutzig blau und graugelb. Bei den Blumen und Blättern links vorne dringt leise der von früher her bekannte Sienaton durch. Alle anderen Farben sind total überschmiert. Die Technik erinnert an das Pariser Bild und ebenfalls den Gelehrten Caravaggio in Bergamo. Die Farbe ist trocken und dünn, der Auftrag leicht. Die Auffassung ist freier, vielleicht auch größer als sonst. Das letztere ist jedoch mit Vorsicht aufzunehmen. Die Maße des Bildes sind klein. Das Original überrascht den, der nur die Photographie kannte. Es ist ein stark genrehafter Zug, der das Ganze durchweht. Das kräftige Mädchen dehnt sich, ganz vorne im Bild liegend, in der Horizontalen aus, aber diese Horizontale faßt sich vor den Bildrand, das Weib reckt sich, richtet sich auf, die Bewegung überleitend in die Vertikale. Als Rückwand, als Folie und in gewissem Sinn als Gegengewicht zu dem vorne sich aufrichtenden Körper stellt sich im Hintergrund die Insel mit der Burg dar, durch den leichten, sich aufwärts rankenden Baum in der Höhenausdehnung fixiert. Als Gegengewicht zu dieser ganzen linken Seite steht rechts der kräftige Stamm, ein wenig verbreitert durch die dahinter liegende Landzunge. Der Blick des Mädchens und des Hundes aus dem Bild betont die Rampe. Aber die Figur fällt trotzdem nicht in den Zuschauerraum heraus. Die Landschaft, der Gesamtraum hält sie fest, in den sie leise mit die Tiefenbewegung einführt, die sich dann allmählich an den Bäumen und an der Uferböschung und schließlich an den Flüssen entlang tastet. Wir sind einer solch klaren — auch durch die Farbe offenbar einmal klar zum Ausdruck gebrachten — Raumdisposition nirgend noch begegnet. Dieses Bild ist überhaupt das Reifste im ganzen Opus. In dem Körper liegt sehnige Kraft, die übliche Derbheit ist fein verhalten, auch durchs Kolorit gemildert. Die Härten wie den Rücken oder das kerzengerade verlaufende linke Bein übersieht man ob des Ganzen. Fein sind auch die Formen der Blätter und des Schilfes und der Zweige und der Hund. Im Hintergrund läßt es Cariani wieder einmal brennen, die Feuergarben erinnern deutlich an die des Erysichthonschen Frevels und des Lothbildes. Die Burg und die Bauten auf der Landzunge sind eng verwandt mit den Gebäulichkeiten im Hintergrund auf Apoll und Daphne. Die etwas kleksigen, schwer gebeugten Zweige, wie sie sich z. B. rechts unten am Stamm des großen Baumes zeigen, finden sich

überall, ich erinnere nur an die in die Landschaft ragenden Bäume des vorigen Bildes. Typisch ist das Schilf, es findet sich so auch auf dem Konzert der Galerie Lochis. Charakteristisch sind ferner die Blumen- und Gräserformen, sie stehen auf Euridike, Venus und Adonis und S. Katharina. Die junge Frau überrascht anfangs ein wenig; ihr Typ ist uns jedoch von dem an der Rampe sitzenden Mädchen der Porträtgruppe von 1519 oder von der Magdalena auf der großen Heiligenversammlung der Galerie Carrara her bereits bekannt. Das Kissen mit der Schnürung ist zeichnerisch, technisch und koloristisch vollkommen identisch mit dem Kleid des die Schale haltenden Mädchens auf Loth und Töchter. Auch der Faltenwurf des Mantels ist nur die Verbesserung früher gebrachter Arten, z. B. bei der Madonna des Frizzoni-Bildes oder dem Gelehrten Caravaggio. Auch für dieses Bild wäre eine sachgemäße Restauration sehr vonnöten.

Eng verwandt mit der „jungen Frau" ist die folgende in der Academia zu Venedig unter Nr. 156 hängende

Santa Conversazione[1]) (0.76 H. zu 0.93 B.).

Auf einem, die ganze Breite des Bildes einnehmenden Sockel sitzt marmorn schwer die Madonna mit dem Jesuskind, ein weites Kleid bedeckt ihren Körper, ein Tuch fällt über den Kopf herab, ihre Füße ruhen auf einem in der Mitte stehenden Schemel, links steht eine Heilige, eine Oellampe in der Hand, sie dreht sich nach rechts, der Madonna zu. Rechts von Madonna steht im Hintergrunde Josef auf einem Krückstock gestützt. Er wendet sich nach rechts, Magdalena mit dem Salbentopf, zu. Eine Spitzenhaube liegt auf ihrem Haar. Die Madonna ausgenommen, repräsentieren sich die Personen in Halbfigur. Den Hintergrund bildet ein Vorhang, nur hinter dem Jesusknaben öffnet sich der Blick auf eine bergige Landschaft. Das Kolorit ist typisch matt glänzend. Die Farbensumme mag rot-gelb-blau genannt werden. Sie setzt sich folgendermaßen zusammen: Vorhänge grün, linke Heilige rotes Kleid, graulila Aermel, heute etwas verbräunlicht, Koller mit Brokat goiden, Aermelausschläge weiß, Brustlatz weiß, Bandgürtel schwarz und rot gestreift. Madonna, rotes Kleid, blauer Ueberhang, Kind in einen blauen Schal gehüllt, Füße gelblich, Josef bräunlicher Mantel, Heilige rechts roter Rock, goldene Bluse, mit rotem Brokat, weiße Träger mit grünen Rändchen, Brüstung vorne graubraun. Der Erhaltungszustand ist schlecht, was seinen Grund in der auffallenden Dicke der Farbe hat. Sie zog sich zusammen z. B. bei der Madonna deutlich wahrnehmbar. Uebermalungen weist die linke Heilige auf, das Christuskind und der Hintergrund. Die Landschaft ist abgerieben. Cariani beginnt zu altern. Ich möchte dieses Bild um 1538 ansetzen. Er beherrscht sein Mattkolorit besser als je. Nur zu gut. Die Höhe ist

[1]) Venturis Katalog sagt: St. Maria, St. Joseph, St. Magdalena et une autre Sainte.

erreicht, der Niedergang setzt ein. Die Ursprünglichkeit weicht, der Maler beginnt mit dem Kolorit zu künsteln. Zugleich erstarren die Formen, sie verknöchern oder noch besser, sie verholzen. Das Lockere des Farbauftrages wird durch kleinliche, ängstliche Tüpfelei abgelöst, wie die Berge der Landschaft oder die Haare des Kindes deutlich zeigen. Der Faltenwurf wird mehr detailliert, seine Charakteristiken schleifen sich ab. Manierismus erlangt die Herrschaft. Der Blick ins Freie wirkt völlig unwahr. Und wie ist diese Madonna schwerfällig und ordinär! Die Proportionen der Madonna und des Kindes sind schlechter denn je, die der anderen Figuren gerieten nicht sonderlich besser. Der Zusammenhang mit den übrigen Werken Carianis ist offensichtlich. Die Frauentypen, die sich hier uns zeigen, sind uns wohl bekannt. Ich erinnere an Venus und Adonis, den Liebesgarten, Loth und Töchter und an die Porträtgruppe von 1519. Ueberall die gleichen, spitznasigen Dorfschönen. Im einzelnen ist die Heilige Magdalena identisch mit dem Mädchen auf dem Konzert der Giorgionesken Periode, Joseph gemahnt an den Mörder St. Peters des Märtyrers, in einem späteren Bild kehrt der gleiche Mann wieder. Carianis Autorschaft wird hier wohl niemand bezweifeln. Ein paar Jahre mögen zwischen dieser Santa Conversazione und dem folgenden

männlichen Porträt (0.59 H. zu 0.51 B.)

Nr. 188 des Kaiser Friedrich Museums liegen. Das schöne, blasse Kolorit schwand bis auf kleine Spuren. Die Palette bekam einen starken Zusatz von Schwarz. In Halbfigur steht, den Körper von vorn gesehen, den Kopf halb nach rechts gedreht — die Augen schauen gerade aus — ein junger Mann vor einer Balustrade. Langes, dichtes Haar quillt unter seinem runden Barett hervor, ein pelzverbrämter Mantelkragen bedeckt seinen Körper. Auf dem Sockel steht links das Relief eines bärtigen Mannes, auf das der Jüngling seine linke Hand stützt, während die Rechte eine Rolle hält. Links oben schaut durch ein Fenster eine wolkige Landschaft. Die Farben sind folgende: Mantel und Barett schwarz, Inkarnat rötlichbraun, Haare rötlich, Hintergrund graugrün und unbestimmt dunkel, Landschaft in der Hauptsache blau und grün. Der Eindruck des Bildes spricht anfänglich nicht allzu deutlich für Cariani. Die Formen scheinen zu schlank. Die Schuld daran trägt aber einzig und allein der Restaurator. Das Bild ist heute eine Ruine. Uebermalungen finden sich in Menge. Der Körper wurde schmäler gemacht, die linke Schulter verkleinert, das Barett und die Haare erfuhren eine Verbreiterung. Der dunkle Teil der Rückwand ist stark überschmiert oder überhaupt neu, der Hals wurde merklich verschmälert. Uebermalt sind die Hände, Korrekturen zeigen sich am Mund, am Kinn, an der Nase und an den Augen. Dieses Porträt lehnt sich deutlich an das der beiden jungen Männer im

Louvre an. Die Landschaft ist die gleiche, nur gibt der Maler auf dem Berliner Bild etwas mehr davon, ein Beweis, daß es sich dabei um keine Kopie handeln kann. Der linke Mann auf dem Pariser Bild und der auf dem Berliner ähneln sich sehr. Carianis Phantasie verarmt, er kopiert sich selber. Zwischen den beiden Bildern liegt eine weite Kluft. Carianis Kunst geht mit großen Schritten dem Verfall entgegen. Von der Qualität des Pariser Bildes ging beinahe alles verloren. Die Wirkung des Berliner Werkes mag vor der Uebermalung besser gewesen sein, schlecht modelliert war der Kopf immer, steif und starr, schematisch leer war das Ganze stets. Das Relief war auch nie weniger kindisch gemalt als heute und korrespondierte technisch immer mit dem Kopf des Jesusknaben auf dem letzten besprochenen Bild. Ridolfi und Tassi, beide kannten das folgende Werk Carianis

Maria auf dem Throne, von Heiligen umgeben
(2.70 H. zu 2.10 B.),

ca. 1540 entstanden, als es sich noch in der Kirche von San Gotthardo nahe bei Bergamo befand. Heute hängt es unter Nr. 116 in der Brera. Ridolfi erwähnt nur kurz das gute Kolorit des Bildes, Tassi dagegen bespricht das Werk ausführlicher. Er ergeht sich in Lobsprüchen, die übers Ziel schießen und nimmt als Entstehungszeit ca. 1500 an. Aldo Forati[1]) schließt sich in seiner Cariani-Skizze dieser Datierung an, sicher zu Unrecht. Ich wiederhole, was ich bei der letztbesprochenen Santa Conversazione zu Venedig sagte. So schafft kein junger Maler — Cariani wäre damals kaum 20 Jahre alt gewesen — die Gruppierung, die Formengebung, all das entspricht deutlich einer langgeschulten Kraft. Was man hier sieht, ist nicht kindlich naiv, sondern kindisch alt. Der Maler detailliert viel. Das Bild wird hart. Abgesehen von all dem ist es auch sehr unwahrscheinlich, daß Cariani in diesen jüngsten Jahren schon ein Auftrag wie dieser zuteil wurde, ihm, der, wie Dr. Ludwig aus dem Urkundenmaterial folgert, für seine Heimatskirche in Fuipiano erst 1541 also mit ca. 60 Jahren ein Altarbild malte. In der Mitte des Raumes, ein wenig nach hinten gerückt, sitzt Maria auf einem Thronsessel, das Christuskind steht segnend auf ihrem Schoß. Zwei schnurrige Engel halten einen Teppich hinter die Gruppe. Von struppigen Engeln wimmelt es überall. Ein ganzes Heer fliegt musizierend am Himmel, mehrere sitzen singend am Boden um den Thron herum. Links und rechts stehen die Heiligen. St. Joseph naht sich grüssend und für die andern um Fürsprache bittend dem Thron. Vor ihm steht rechts „St. Filippo Benizio", ein aufgeschlagenes Buch in der linken, Lilien in der rechten Hand haltend; er ist als Mönch gekleidet. Hinter den beiden stehen zum Christuskind aufblickend St. Grata und Adelheid. Links vorne liest in reichem Bischofs-

[1]) L'arte di Giovanni Cariani, Roma 1910, Estrato da l'Arte.

ornat St. Augustin in einem Buch. Er und die hinter ihm sichtbaren Heiligen Apollonia und Katharina drehen sich dem Throne zu. Bäume ragen links und rechts im Hintergrunde auf. Links, ebenfalls im Hintergrunde, fleht Hieronymus knieend zum Himmel, rechts weidet, von Hirten behütet, eine Schafherde. In der Mitte des Hintergrundes über dem Thron erhebt sich auf einem Hügel ein befestigter Ort. Die Hauptfarben sind folgende: Madonna rotes Kleid, blauer Mantel, Teppich rot, Apollonia rötliches Unterkleid, brauner Mantel, St. Augustin gold und blau, Katharina rotes Kleid, Joseph gelbes Kleid und rosa Mantel, Philippus unbestimmt dunkle Kutte. Die Technik ist ähnlich der auf dem Bilde „Weg nach Golgatha", der Erhaltungszustand ist sehr schlecht. Abblätterungen zeigen sich in Menge. Die Komposition erinnert an Bellini, möglich, daß eine Beeinflussung von dieser Seite indirekt vorliegt. Cariani ordnet symmetrischer an. Ein Drängen und Schieben und Verstecken zeigt sich daneben, das Ganze verwirrend. Das Kolorit ist mit dem der Glanzzeit des Malers im Prinzip ein wenig verwandt, insofern, als sich hier und dort gemeinsam ein Ueberton findet, aber dieser Ueberton ist eben hier nicht mehr der gleiche wie früher. An Stelle des durchscheinenden, feinen, milchigen Ueberzugs tritt ein düsterer, toter, schwarzgrau-blauer Gesamtton. Dem Farbendämpfen folgt ein erbarmungsloses Farbentöten. Zeichnerisch macht sich eine auffallende Nahsichtigkeit bemerkbar, auch ein Zeichen für das beginnende Alter. Der Maler verlegt sich mehr wie früher auf Bordüren und Teppichmuster und dergleichen. Sein Schönheitsgefühl versagt hier mehr denn je. Bei Madonna allein kann man mit großer Vorsicht von einem gewissen Grad von Anmut sprechen, alles andere trägt wie so vieles im Opus Carianis den Stempel ordinärer Unschönheit, die spitznasigen Profile der Mädchen zeigen eine häßliche Härte, die Kinderkarikaturen — anders kann man diese struppigen Engel mit ihren verrunzelten, kleinlichen Gesichtern nicht nennen — reihen sich ihnen würdig an die Seite. Joseph macht eine kleine Ausnahme, seine Bewegungen sind besser, als die der anderen Personen, seine Drapierung wirkt freier. Besser durchwegs als früher gerieten auch die Hände. Gestalten wie der mürrisch lesende Augustin oder die über seine Schulter lugende Apollonia sind beredte Zeugen für den kleinen Geist des Malers. Daß es sich um ein typisches Bild von ihm handelt, ersieht man auf den ersten Blick. Im übrigen finden sich mit dem sonstigen Werk des Cariani Parallelen genug. Die Engel am Himmel entsprechen in ihrem Erscheinen am Firmament vollständig den uns von Cariani schon bekannten Himmelserscheinungen. Die hier auftretenden Baum- und Zweigsilhouetten haben viele Vorgänger, ich erinnere hier nur an den Liebesgarten und den Weg nach Golgatha. Wohlbekannt sind

uns auch die Personentypen. Die Frauen gemahnen an Loths Töchter, an die der großen Heiligenversammlung der Sammlung Carrara, die Madonna als Näherin, die Frauen der Porträtgruppe von 1519 u. a. m. Augustin ist eng verwandt mit Hieronymus der Auferstehung, St. Joseph mit St. Peter des Bildes in Rom, der Heilige Philippus mit St. Franciscus der Heiligenversammlung der Sammlung Carrara. Die Behandlung des steinigen Vordergrundes sahen wir schon auf dem Weg nach Golgatha. Die platte Faltenbildung des Madonnenkleides erinnert ebenfalls an vieles Frühere, besonders an die Gewandung der Mittelfigur der Porträtgruppe von 1519. Das Christuskind ist das verzerrte Kind der Madonna in der Londoner Nationalgalerie.

Im Wiener Hof-Museum hängt unter Nr. 206 das

Bildnis eines Kriegers (0.80 H. zu 0.67 B.),

auch im Katalog Cariani zugeschrieben. Der geharnischte Mann steht mit einer Lanze bewaffnet auf eine Brüstung gelehnt. Er kehrt dem Beschauer den Rücken, sein mit einem Efeukranz geschmücktes Haupt zeigt sich voll im Profil nach rechts. Die Farben sind folgende: Hintergrund unbestimmt dunkel, Efeukranz auf dem einstmals blonden Haar bräunlich, rötlich eingefaßte, weißgraue Rüstung, rote Aermel mit goldenen Aufschlägen, Brüstung links braun. Der Erhaltungszustand ist schlecht. Das Bild ist stellenweise abgerieben. Der Katalog sagt: „Neben dem Krieger war ursprünglich noch eine zweite Gestalt zu sehen, welche ihre Hand auf jene des Geharnischten legte. Daraus schloß Wickhoff, daß wir hier das Gegenstück zum folgenden Bild „Bravo" vor uns haben, den Centurio Marcus Laetorius Mergus etc.". Diese beiden nahenebeneinanderhängenden Bilder Nr. 206 und 207 sind koloristisch und zeichnerisch völlig von einander verschieden. Ich konstatiere nur, daß der Krieger uns von vielen Bildern Carianis wohlbekannt ist und daß er zuletzt auf der großen Heiligenversammlung der Sammlung Carrara als S. Johannes Evangelista sich repräsentierte. Koloristisch steht das Bild vollkommen im Rahmen des letzten Altarwerkes von S. Gotthardo. Auf dem gleich niederen künstlerischen Niveau wie der Krieger steht das folgende

Bildnis einer Frau (0.69 H. zu 0.48 B.)

im Castello zu Mailand unter Nr. 26. Eine dicke Frau mit dickem Hals und Nacken steht in Halbfigur im Bild, den Blick nach links oben gewandt. Sie faltet die Hände vor der Brust zum Gebet. Das Kolorit ist vollständig mit dem des großen Altarbildes von S. Gotthardo identisch. Die Farben im einzelnen sind folgende: Haare schwarz, Mantel grauschwarz, Hemdvorstoß weiß, Backen stark rot, Hintergrund unbestimmt dunkel, rechts oben der Schimmer eines braunen Holzes, möglicherweise der Rest eines Kreuzes. Der Erhaltungszustand erweist sich als sehr schlecht. Das

Bild ist vielfach übermalt und abgekratzt. Eine künstlerische Würdigung verdient es wohl ebensowenig als das vorhergehende. Der Typ der Frau ist uns auf den ersten Blick bekannt.

Mit diesen wenig erfreulichen Stücken, die deutlich den Stempel des Verfalles tragen, beschließe ich die Reihe der auf uns gekommenen Werke Carianis. Aus dem Quattrocento heraus entwickelt sich seine Kunst durch eine lange, läuternde Schulzeit hindurch zur Reife. Man pflegte Cariani bisher rein als eine Art Nachbeter Giorgiones in das Netz der Wechselbeziehungen des damaligen Venedig einzustellen. Ich für meine Person bin der Ansicht, daß das, was Cariani von Giorgione lernte, für ihn von weit geringerer Bedeutung war, als was Palma ihm gab, und daß er auf diesem letzteren fußend die Kunst seiner letzten Periode entwickelte, die seine Bedeutung überhaupt ausmacht. Sie lehrt, daß Cariani eine volle Persönlichkeit war, daß er koloristisch mitunter außerordentlich fein empfand, daß er aber niemals ein Bild in erster Qualität durchzuhalten wußte, und daß über all seinen Werken nie verkennbar ein starker Hauch vom Geiste der Provinz schwebt. Vom großen Standpunkt der Kunstgeschichte stellt sich Cariani trotz all seiner Vorzüge in die Maler dritter Klasse ein, dessen Können niemals auch nur annähernd ausgereicht hätte, ein Bild wie etwa die Ehebrecherin in Glasgow zu schaffen.

# Anhang.

## A.

### Verzeichnis der angeführten Werke Carianis.

Christus mit dem Kreuz (Bergamo, Lochis 172).
Tod St. Peters d. Märtyrers (London, National Gallery 41).
Venus und Adonis (London, National Gallery 1123).
Liebesgarten (London, National Gallery 930).
Loth und Töchter (Mailand, Castello 27).
Euridike (Bergamo, Lochis 179).
Apoll und Daphne (Venedig, Seminario Patriarchale).
Zwei Cassones (Padua, Museo Civico).
Konzert (Bergamo, Lochis 146).
Porträt (Bergamo, Carrara 135).
Porträt (Bergamo, Collezione Morelli 99).
Krieger (Bergamo, Carrara 108).
Porträt (Edinboro, National Gallery 69).
Madonna (London, National Gallery).
Madonna mit Heiligen (Bergamo, S. Maria Maggiore)
St. Catherina (Bergamo, Lochis 196).
S. Stephanus (Bergamo, Lochis 192).
Weibliches Porträt (Bergamo, Carrara 85).
Heiligenversammlung (Bergamo, Carrara 67).
Madonna als Näherin (Rom, Corsini).
Madonna mit Heiligen (Bergamo, Sign. Frizzoni).
Heilige 3 Könige (teilw.) Mailand, Brera 119).
Santa Conversazione (Venedig, Academia 70).
Porträtgruppe (Bergamo, Conte Roncali).
Madonna mit Kind u. Stifter (Bergamo, Carrara 413).
Auferstehung Christi (Mailand, Conte Marazzi).
Madonna mit Kind u. S. Peter (Rom, Borghese 164).
Porträt (München, W. Böhler).
Bogenschütze (Edinboro, National Gallery 65).
Senator (Bergamo, Conte Suardi).
Porträt (Venedig, Academia 300).
Porträt (Chatsworth).

Porträt (Bergamo, Lochis 184).
Porträt (Bergamo, Lochis 165).
Porträt zweier Jünglinge (Paris, Louvre 1156).
Golgatha (Mailand, Bibl. Ambrosiana).
Junge Frau (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 185).
Santa Conversazione (Venedig, Academia 156).
Porträt (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 188).
Maria mit Heiligen (Mailand, Brera 116).
Krieger (Wien, Hofmuseum 206).
Bildnis einer Frau (Mailand, Castello 26).

## B.

Eine Reihe von Bildern, die ich mir, ohne die Originale gesehen zu haben, nicht mit unbedingter Sicherheit Cariani zu geben getraue, möchte ich hier kurz erwähnen:

1. Flucht nach Aegypten, Bergamo, Dr. Piccinelli; abgebildet bei Aldo Forati, ungefähr in die Zeit der Paduaner Cassones gehörig.

2. Ein schon vom Anonimo als zerstört erwähntes Freskogemälde in Bergamo, eine Szene von Orlando Furioso darstellend, auch ungefähr aus der Zeit der Paduaner Cassones.

3. Ein Altarbild in Lonno in Valle Seriana, das heute verschollen ist, signiert 1514.

4. Eine Santa Conversazione, Bergamo, Barone Scotti, in die Zeit der Santa Conversazione in Venedig fallend.

5. Eine einstmals in der Henry Doetsch Collection befindliche und heute ebenfalls verschollene Geburt Christi mit lebensgroßen Figuren. Abgebildet bei G. Williamson „The Anonimo" ungefähr aus der Zeit des Altarbildes für die Kirche in S. Gotthardo.

6. Eine in Zogno befindliche Anbetung der Hirten, die ich jedoch der Photographie nach zu schließen, eher als Schulbild bezeichnen möchte. Der Typ des Kindes vor allem ist befremdend. Dieses Bild dürfte, falls die Autorschaft Carianis zu erweisen wäre, ebenfalls um die Zeit des Bildes von S. Gotthardo zu datieren sein.

## C.

Fälschliche Zuschreibungen an Cariani.

In Bergamo: Galerie Lochis:
Nr. 2: „Mädchenporträt" (Cariani-Schule).
Nr. 153: „Mönch in Halbfigur", für Cariani viel zu groß aufgefaßt (Sebastiano del Piombo?).

Nr. 182: „St. Hieronymus“ (Tizian-Schule).

Galeria Carrara:
„Die Ehebrecherin vor Christus“, Kopie eines ganz minderwertigen Bergamasken, der mit Cariani nicht identisch ist nach dem Bild in Glasgow. Ein Vergleich der beiden Bilder ist lächerlich. Farbvertauschungen wie grün mit schwarz auf dem Gewand der Ehebrecherin taxieren deutlich das Niveau der Kopie.

Galerie Conte Suardi:
S. Hieronymus (Giorgioneschule).

In Budapest: Kunstmuseum:
Nr. 170: „Weibliche Halbfigur“ (Palma?).

In Dresden: Jakob und Rachel (Palma).

In Glasgow: Die Ehebrecherin vor Christus. Eine solch reiche Farbenskala ist für Cariani vollständig undenkbar, andernteils erzählt das ganze Kolorit deutlich von Tizian. Das Bild ist nicht auf dem Niveau dieses Künstlers, sondern dürfte von einem seiner Schüler stammen, vielleicht von Domenico Campagnola, wie auch Mr. Claude Phillips annimmt. Die Verwandtschaft mit den von Tizian und Campagnola ausgeführten Paduaner Fresken ist größer als die mit irgend welchen anderen Kunstwerken.

In Hamptoncourt: Nr. 138: Anbetung der Hirten (Umbrische Schule?)
Nr. 146: Venus (Bissolo?)

In London: National Gallery:
Nr. 1203: Santa Conversazione (Cariani-Schule).

South Kensington Museum:
Bravo, zweifellos spätere Kopie.

In Mailand: Bibliotheca Ambrosiana:
Christo e la donna Canenea, sicher nicht von Cariani. (Unbekannt.)

Brera:
Nr. 129: Madonna (Bellini-Schule).
Nr. 132: Weg nach Golgatha, zweifellos von Schiavone.

In München: Galerie Lotzbeck:
Nr. 100: Männliches Porträt (Torbido).

In Neapel: Sacra Conversazione (Tizian-Nachahmung).

In Oldenburg: Nr. 82: Ein Mann zwischen zwei Mädchen, unbedingt von Sebastiano del Piombo, Bredius zeigt im neuen Galeriewerk die gleiche Ansicht.

CHA ist nicht Signatur, sondern bedeutet, wie Bredius nachweist: Ἡρακλῆς (H) Κακία (C) Ἀρετή (A), **Herakles am Scheidewege.**

Ich füge nur noch bei, daß eine solche Hand und einen solchen Aermel, wie sie das Mädchen rechts zeigt, Cariani unmöglich hätte malen können.

In Padua: ‚Idillio Campestre", von einem unbekannten Giorgione-Nachahmer.

„Leda mit Schwan", desgleichen.

In Paris: Louvre:

Nr. 1139: Heilige Familie mit S. Sebastian und S. Katharina, ganz rohe Bellini-Nachahmung.

Nr. 1135: Madonna mit Heiligen und Stifter, koloristisch mit der Ehebrecherin in Glasgow identisch. Ebenfalls Tizian-Schule.

In Straßburg: Nr. 276: Porträt eines alten Venezianers, unbekannter Giorgione-Schüler.

Nr. 69: Konzert, wahrscheinlicher von Lotto als Cariani.

In Venedig: Academia:

Nr. 301: Mädchenkopf (Bergamaskische Schule).

Nr. 272: Bildnis einer alten Frau (Torbido?).

In Wien: Hofmuseum:

Nr. 201: „Bravo", Kopie nach Giorgione, nicht von Cariani.

Nr. 205: St. Johannes, der Evangelist (Basaiti). Die Handähnlichkeit mit dem Porträt in Chatsworth ist sicher zufällig. Dieses Kolorit sahen wir nirgends bei Cariani.

Nr. 21: David mit dem Haupt des Goliath (Giorgione-Schule).

Nr. 63: Der hl. Sebastian, sicher nicht von Cariani.

Nr.. 60: Der kreuztragende Christus. Ich

möchte das Bild mit dem in der Münchener Pinakothek hängenden Selbstporträt in Zusammenhang bringen. Es ist nicht nur die gleiche Künstlerhand hier und dort, sondern auch der gleiche Dargestellte. Nur ist eben der Künstler auf dem Wiener Bild um ca. zehn Jahre jünger als auf dem Münchener, sodaß das Wiener Bild um 1510 ungefähr anzusetzen wäre.

## D.

### Literatur.


Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Berlin. Bd. 1903 und 1905.

Frimmel: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik. Bd. I. Wien 1888.

Cook Herbert: Burlington Magazine. Vol. VIII. London 1905.

Williamson: The Anonimo. London 1903.

Morelli Giovanni: Italian Painters. London 1892/93.

Crowe and Cavalscaselle: Geschichte der italienischen Malerei, übersetzt von Dr. Max Jordan. Bd. 5 u. 6. Leipzig 1873.

Helbingsche Monatshefte. München, Januar 1903.

Ovidius Naso: Venezia 1497.

Justi Ludwig: Giorgione. Berlin 1908.

Ridolfi Carlo: Tavole delle vite de Pittori veneti. Venezia 1646.

Kunstgeschichtliche Anzeigen: Heft 2. Innsbruck bei Wagner. Jahrgang 1909.

Ugo Monneret de Villard: Giorgione. Bergamo Istituto d'Arti grafiche. 1902.

Berenson: The Venetian painters of the Renaissance. New-York 1897.

Tassi: Le vite de Pittori . . . Bergamaschi, Bergamo 1797.

Lanzi: Geschichte der Malerei in Italien, übersetzt von J. G. von Quandt. Bd. 2. Leipzig 1830—1833.

Aldo Forati: L'arte di Giovanni Cariani, Roma 1910, Estrato del'Arte.

# Lebenslauf.

Am 26. November 1886 wurde ich, Konrad Weinmayer, als Sohn des Landgerichtssekretärs Johann Weinmayer in Landshut a. J. geboren. 1907 absolvierte ich das humanistische Gymnasium, um mich dem Studium der Kunstgeschichte zu widmen. Sechs Semester wurden in München, zwei in London verbracht. Aufrichtigen Dank sage ich an dieser Stelle meinem verstorbenen Lehrer Prof. Riehl und meinen Examinatoren Dr. Kehrer, Professor Wolters, Exzellenz von Heigel und Prof. Lipps, ferner dem früheren Direktor des Kupferstichkabinetts Dr. Wilhelm Schmidt.